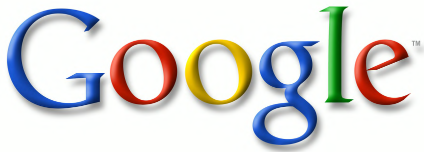





Princeton University Library
32101 080155128





LA RENAISSANCE.

ILLUSTRÉE.

BRUXELLES. — IMPRIMERIE DE F. BIÉNEZ, 8, RUE DES MINIMES.



DAVID ROBERTS

Membre de l'Académie de Londres.



DIXIÈME ANNÉE.

LA RENAISSANCE

ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES BEAUX-ARTS ET DE LA LITTÉRATURE,

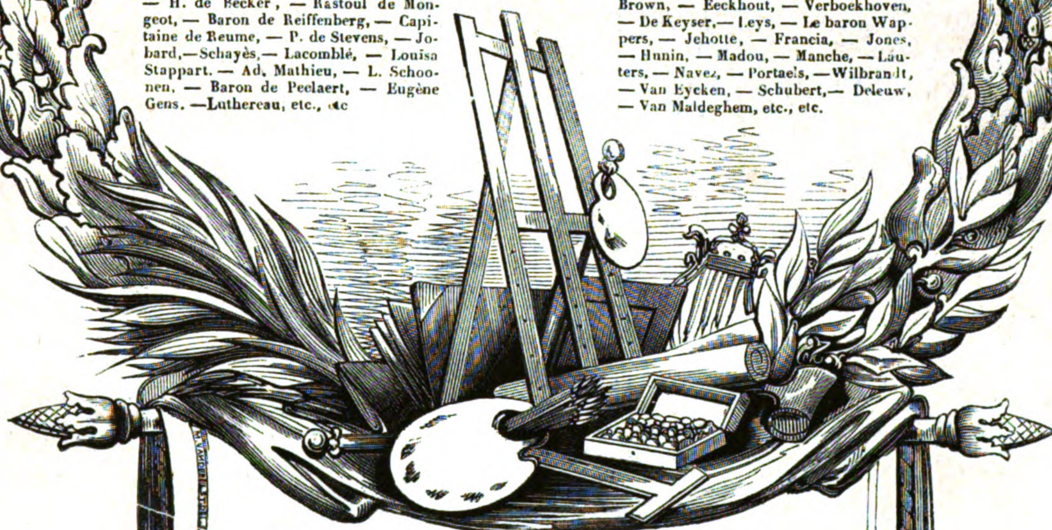
Par une Société de gens de lettres.

ÉCRIVAINS.

MM A Siret,—A. Van Hasselt,—Lavry, —Baron de Stassart,—Comte de La Garde, — H. de Becker, — Rastoul de Mongeot, — Baron de Reiffenberg, — Capitaine de Reume, — P. de Stevens, — Jobard,—Schayès,— Lacomblé, — Louisa Stappart. — Ad. Mathieu, — L. Schoonen, — Baron de Peelaert, — Eugène Gens. —Luthereau, etc., etc

ARTISTES.

MM. Hendrickx, — Stroobant, — Ghémar, — Lechard, — Henri et William Brown, — Eeckhout, — Verboekhoven, — De Keyser,— Leys, — Le baron Wappers, — Jehotte, — Francia, — Jones, — Hunin, — Madou, — Manche, — Lauters, — Navez, — Portaels, —Wilbrandt, — Van Eycken, — Schubert,— Deleuw, — Van Maldeghem, etc., etc.

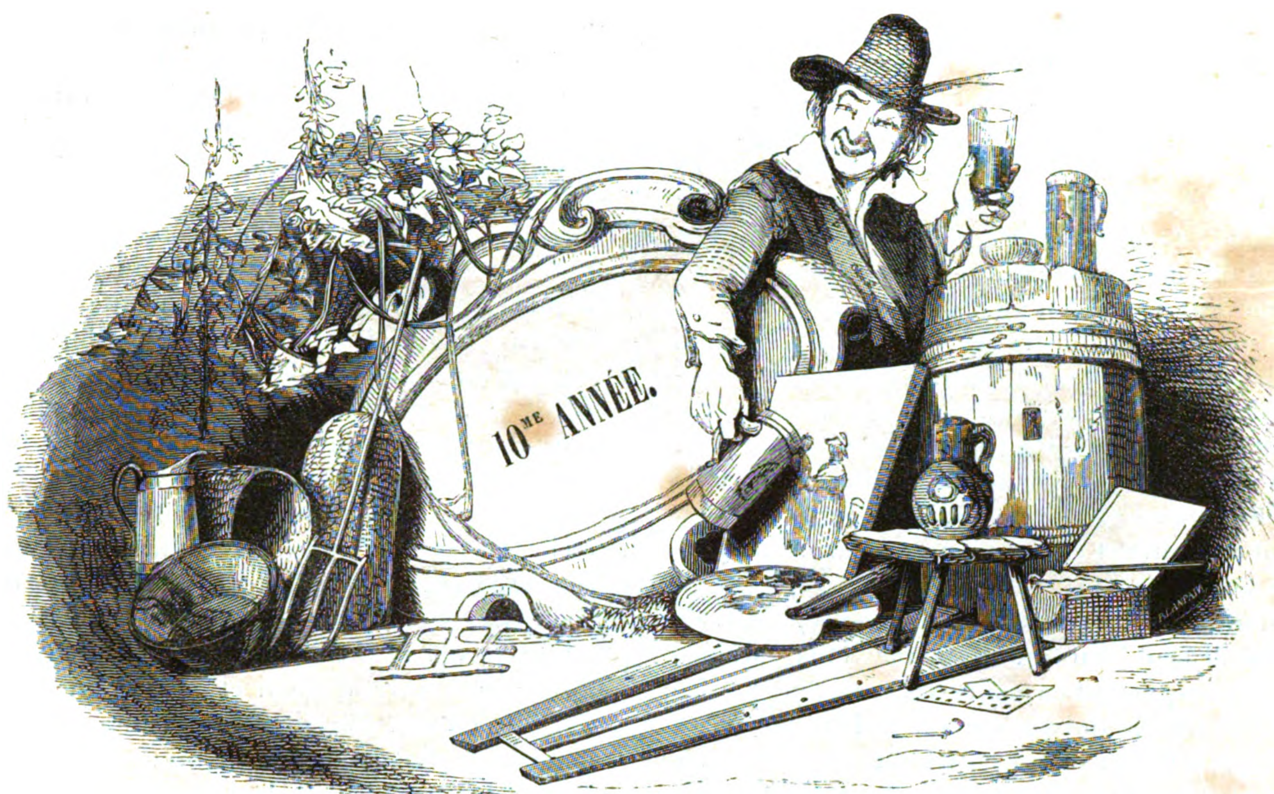


BUREAUX : GALERIE SAINT-HUBERT, PASSAGE DU PRINCE, N° 11bis.


H. Helvoet del.

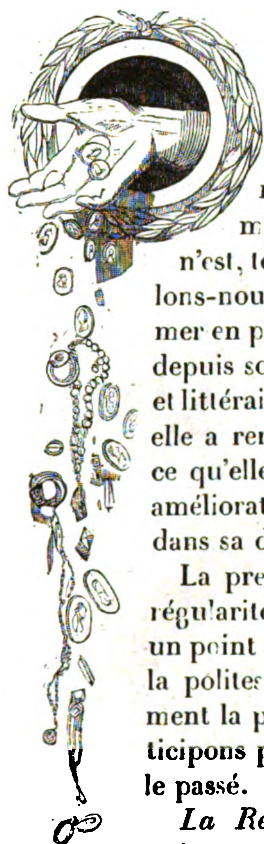
F Stroobant Lith.

[illegible] COMTE DE BOCARMÉ.



LA RENAISSANCE.

INTRODUCTION AU Xe VOLUME.



Ordinairement rien n'est plus profondément ennuyeux qu'une préface, — si ce n'est, toutefois, deux préfaces ; — aussi ne voulons-nous pas en faire une; mais seulement résumer en peu de mots ce qu'a fait *la Renaissance* depuis son apparition dans le monde artistique et littéraire, ce qu'elle a produit, quels services elle a rendus à l'art; puis ensuite nous dirons ce qu'elle veut faire, quels projets, quelles améliorations elle entend réaliser en entrant dans sa dixième année d'existence.

La première de toutes, sera la plus grande régularité dans sa périodicité. Elle en fera même un point d'honneur ; car, « si l'exactitude est la politesse des rois, » la régularité est également la politesse des journalistes. Mais n'anticipons pas sur l'avenir avant d'avoir mesuré le passé.

La Renaissance a été créée dans un but éminemment utile. Elle a toujours eu pour mission de venir en aide à la jeunesse laborieuse ; de tendre la main au talent qui monte comme au talent qui descend; de donner du courage à tous, partout et toujours. *La Renaissance* a été créée pour soutenir les saines traditions de l'art, tout en donnant issue cependant aux idées nouvelles quand elles pouvaient amener quelques résultats meilleurs. A-t-elle failli à sa mission ? franchement nous ne le croyons pas. *La Renaissance* est un livre utile; c'est une encyclopédie véritable de l'art que l'on peut consulter avec fruit ; ce n'est point un recueil ennuyeux qui doit trouver son tombeau dans l'oubli, c'est un répertoire *d'art* et de littérature qui doit survivre : on consultera *la Renaissance*, dans l'avenir, comme on consulte aujourd'hui nos vieilles chroniques du passé, parce qu'elles sont le reflet de temps qui ne sont plus. *La Renaissance,* en un mot, sera le miroir d'une époque où l'art a occupé une large place dans la gloire et dans la civilisation des peuples.

Si l'on ouvre la collection de ce journal depuis son origine, c'est-à-dire depuis sa première à sa dixième année, on rencontrera des choses étourdissantes de variété, de bon goût, de vérité artistique. Quelquefois, ce sont des dessins de Madou, tel que celui qui se trouve en tête de cette page, ou bien des artistes les plus renommés. Quand ce n'est pas un dessin qui vous arrête, soit pour le pittoresque de son exécution, soit pour sa rareté, c'est une *nouvelle* charmante échappée à la plume des meilleurs faiseurs belges ou étrangers; tantôt c'est une curiosité archéologique appuyée d'un mémoire où d'une dissertation faite pour piquer la curiosité du lecteur ou l'intérêt du savant. Dans le septième et le huitième volumes, nous avons remarqué des choses étonnantes d'intérêt. Là, c'est le portrait d'un peintre *né sans bras* dessiné par lui-même, plus loin c'est un inimitable dessin sorti de la plume rêveuse de Victor Hugo; plus loin encore, c'est l'inappréciable *fac-simile* des deux plus anciennes estampes connues : le *St.-Christophe* de 1423 et *l'estampe* de 1418, conservées, l'une à la bibliothèque royale de Bruxelles, l'autre à la bibliothèque royale de Paris. Une exposition s'ouvre-t-elle quelque part ? vite *la Renaissance,* toujours à la piste de ce qu'il y a de bon et de remarqua-

ble dans l'art, reproduit et commente les Salons. C'est ainsi que les meilleurs tableaux des expositions de Bruxelles, de Gand et d'Anvers ont été reproduits dans ce journal. Pour l'étranger c'est là un côté précieux. Les exhibitions de Londres, de Paris, de La Haye, d'Amsterdam sont passées en revue chaque fois qu'elles se reproduisent. Nous savons que déjà, pour l'exposition qui va s'ouvrir au mois de juillet prochain, *la Renaissance*, se dispose à donner la reproduction des meilleurs tableaux qui y figureront. Les vignettes ne font pas défaut dans *la Renaissance*. Depuis un an nous avons illustré notre texte de très-belles gravures sur bois qui toutes sont sorties des ateliers de l'école royale de Bruxelles. Non-seulement c'est un encouragement pour les élèves, mais encore c'est un bienfait pour eux, car en même temps qu'ils forment leur talent par le burin, *la Renaissance* contribue à former leur réputation en les faisant connaître et en les aidant par tous les moyens qui sont en son pouvoir.

Des améliorations plus grandes encore se préparent. Ce ne sera plus seulement l'illustration sur bois et la chromolithographie qui règneront en maîtresses souveraines et feront les frais de l'année qui s'ouvre aujourd'hui même, ce sera la gravure sur acier et sur cuivre qui viendra trôner à son tour et développer aux regards les trésors de ses splendeurs artistiques. Des planches sont déjà commandées. Il faut que l'art se multiplie sous toutes les formes et se traduise de toutes les manières. Nous publierons les armoiries en couleur de toutes les grandes familles de la Belgique; nous les accompagnerons de documents historiques et surtout héraldiques; mais ce long travail, pour lequel nous amassons des matériaux depuis longtemps, n'est pas encore arrivé à un degré de maturité assez complet, pour que nous puissions le livrer à la publicité. Des armoiries sont sous presse cependant, et très-prochainement nous donnerons une planche comme spécimen de ce que nous voulons faire. Nous publierons également un album des *châteaux, manoirs et tourelles* de toute la Belgique. Ce numéro en renferme un spécimen; toujours une planche accompagnera la description historique.

Nous préparons une série de planches des autographes les plus rares et les plus recherchés, toutes choses qui se paient aujourd'hui au poids de l'or. Nous publierons les plus belles planches de l'ouvrage : *le Moyen âge et la Renaissance,* — du bibliophile Jacob, — ouvrage qui coûte *trois cents francs* à Paris : enfin, du jour où cet impôt immoral qui grève la presse périodique, — le timbre, — ne sera plus un obstacle à l'expression libre de la pensée, du jour où la presse ne sera plus baillonnée par le fisc, *la Renaissance* paraîtra tous les huit jours sans augmenter son prix pour les souscripteurs actuels. Ce jour n'est pas éloigné, nous l'espérons.

Bien plus, *la Renaissance,* aspire à devenir l'expression réelle, efficace, sérieuse de cette littérature nationale que l'on méconnaît et que l'on méprise. A côté des hommes anciens, elle admettra des hommes nouveaux. Elle veut faire une œuvre collective et non pas une œuvre individuelle; une œuvre d'avenir et non pas une œuvre de coterie. Plus on sera divisé, moins on aura de force et moins on aura de chances de réussir. Nous engageons donc tous les hommes de talent et d'intelligence qui ont une plume, un cœur, une tête, à s'élancer à cette tribune où il leur sera permis d'émettre des idées nouvelles! Nous pouvons promettre qu'il sera fait bon accueil à tout le monde; grand nombre de noms recommandables à plus d'un titre, ont déjà promis leur concours et leur collaboration effective au journal. Cette idée a toujours été un de nos rêves les plus chers, car nous n'avons rien tant à cœur que de voir disparaître ces rivalités mesquines dans une grande et large pensée d'unité et de fraternité nationales.

Hommes d'intelligence et d'avenir secondez nos efforts!

L'éditeur de *la Renaissance*.



A dater du 15 MAI, les bureaux de *la Renaissance* sont tranférés : GALERIE ST.-HUBERT, PASSAGE DU PRINCE, N° 11 bis; c'est là que doivent être adressées désormais toutes demandes d'abonnement, lettres ou réclamations.

Nous prions messieurs nos souscripteurs de vouloir bien faire retirer les lots qui leurs sont échus au tirage de 1847-48;



CHATEAUX,

MANOIRS, ÉGLISES ET TOURELLES

DE TOUTE LA BELGIQUE.



L'histoire du château, du manoir, de la tourelle est une idée neuve que l'art moderne, avec ses merveilleuses facilités d'exécution, doit s'empresser de réaliser et de rendre populaire.

Cette idée peut se comprendre de trois ou quatre manières différentes.

D'abord, au point de vue politique et social, ensuite, au point de vue pittoresque et artistique, enfin, au point de vue de la famille, du foyer domestique.

Faire l'histoire politique du château, de l'église, du manoir, de la tourelle, c'est retracer l'histoire tout entière du moyen âge, c'est-à-dire, de ces temps où le manoir, l'église, la tourelle, le château étaient tout, dominaient tout : faire son histoire pittoresque, c'est associer la légende, la poésie et l'art à ses récits : faire enfin l'histoire du château au point de vue du foyer, de la famille, c'est ressusciter les morts illustres, remonter à l'origine des grands races, raconter leur hauts faits, leurs gestes et leurs vertus. Le but que nous nous proposons d'atteindre, n'est pas autre que celui-ci. Il a donc quelque chose d'éminemment utile, de profondément national.

Voici maintenant quelles seront nos tendances, et comment nous entendons expliquer la tourelle, l'église, le château.

Avec les idées qui dominent aujourd'hui dans les masses, — idées qui sont incontestablement nées du principe des révolutions, — avec le sens que l'on attache de nos jours au mot *château,* nous devons commencer par reconnaître, qu'il y a une immense distance entre nous et nos aïeux, entre leur manière de voir et la nôtre, et que notre siècle a singulièrement modifié ses opinions à l'égard du château, de la tourelle. Nous ne partageons pas, à la vérité, toutes les idées de notre siècle, mais nous sommes forcés, cependant, d'en accepter quelques-unes, pour ne point paraître attelé par derrière au *char du progrès,* comme disent messieurs les poëtes. Le château n'a donc plus de nos jours le même prestige, la même influence, la même signification, bien qu'il ait pour nous la même valeur historique. Dans le moyen âge, le château passait pour être la personnification la plus directe de la force matérielle, l'expression la plus redoutable de la souveraineté individuelle, quand le propriétaire tranchait du suzerain et se faisait tout à la fois le seigneur — le maître — le juge — le geôlier — le bourreau !

Autres temps, autres mœurs. Aujourd'hui, plus rien de tout cela n'existe; le château du XIXe siècle a conquis une toute autre position, a revêtu une toute autre physionomie.

Ce n'est plus ce spectre qui faisait de toutes parts trembler le *vilain;* ce n'est plus cet affreux *Croquemitaine* qui jetait partout l'épouvante et la terreur; c'est, d'ordinaire, une charmante *villa* peuplée de jolies femmes et parfumée de jolies fleurs, que chacun convoite, que chacun recherche, et où chacun désire d'être admis. C'est un Éden où l'opulence et l'oisiveté vont doucement couler les beaux jours de leur vie; c'est l'oasis où le poëte vient chanter, c'est l'Eldorado où l'artiste va rêver; c'est une retraite paisible où l'homme d'État vient se reposer de ses fatigues, de ses travaux, et mûrir des projets qui décideront, peut-être un jour, de l'avenir et de la paix de l'Europe. De nos jours, quand on a parlé politique au château, on y rit, on y danse, on y folâtre; on y joue tranquillement au billard en faisant un calembour politique sur les partis qui se *blousent,* ou sur ceux qui se laissent *faire au même*, et il n'est pas rare de voir la jeune fille du seigneur moderne passer ses petites mains blanches et roses à travers ces vilaines meurtrières, encore toutes noircies par la poudre des couleuvrines et des canardières de nos robustes devanciers.

Autrefois, dit un auteur moderne, Léon Gozlan, « le château était l'être inanimé le plus redoutable et le plus redouté de la contrée; on le découvrait de partout; de la plaine, de la montagne, du vallon. On naissait, on vivait, on mourait sous son ombre et sous sa menace. Il planait sur la terre et sur l'existence : il était la clef de la ville et du bourg; il en était l'ornement et la terreur. Sous le ciel, rien n'était plus élevé et plus connu. La justice n'était pas, comme de nos temps surchargés de lois, un livre inintelligible; la punition n'était pas une menace problématique, cachée dans les replis d'un homme vivant quelque part. La justice et la punition, c'était un amas de pierres anguleuses, dressées et immobiles, siégeant toujours en plein air; — c'était le *château!* De là un respect héréditaire, un effroi passé dans le sang de ceux qui en dépendaient et plus tard, une horreur universelle pour tant d'obsession. »

De nos jours, le château n'a plus cet aspect imposant et farouche. Quand ce n'est pas un monument historique, illustré par quelque grand souvenir de bataille ou quelqu'histoire fabuleuse de chevalerie, c'est un délicieux *cottage* entouré de bois, d'étangs, de riches pelouses. de vertes prairies, d'arbustes exotiques, de plantes odoriférantes et d'arbres toujours verts. Quand ce ne sont plus des tourelles aux ogives trifoliées, aux antiques crénaux à machicoulis, ce sont de ravissantes demeures où le propriétaire a déployé le goût le plus exquis, l'art ses richesses les plus infinies, la nature ses points de vue les plus variés. Loin de nous donc, le désir de faire revivre par leur mauvais côté, les souvenirs de ces temps barbares qui ne sont ni dans nos idées, ni dans nos habitudes, ni dans nos mœurs. Nous voulons seulement faire sortir du néant toutes ces grandes ombres des siècles passés, ruines de pierre où le XIIIe le XIVe, le XVe, le XVIe et le XVIIe siècles ont laissé leur empreinte, chroniques vivantes, où la rudesse et la naïveté des temps sont écrites en sculptures franches et naïves comme le parler de nos aïeux, mais où leurs mœurs, leur religion, leurs habitudes se reflètent en entier sur les faces de toutes leurs murailles.

Le château, l'église, l'abbaye, la tourelle nous donneront la mesure de la foi de nos pères; ils nous diront, la puissance du talent de ces grands artistes qui nous ont laissé des chef-d'œuvres inconnus; ils nous diront l'histoire de ces bons moines et de ces pieux abbés qui se vouaient au cloître et à la science avec plaisir comme sans restriction; ils nous rappelleront les hauts faits de ces hauts barons et de ces preux chevaliers qui savaient aller en *Terre Sainte* pour une idée, combattre et mourir pour elle comme des martyrs. Ces vieilles armures, ces tables torses, ces vieux bahuts, ces siéges tout ciselés d'or et d'argent, ces ornements, nous rappelleront le seigneur, l'homme de justice, le bourgeois, l'homme d'Église, l'évêque, l'abbé, le moine, le manant, la grande dame et la paysanne; tout, enfin, nous fera revivre au milieu des souvenirs du passé, en nous apprenant à connaître ce que le présent a fait pour nous les conserver.

Ainsi, quand nous visiterons un Castel, par exemple, nous saurons distinguer, cette patience intelligente qui a su restaurer, consolider, embellir, collectionner, de la rapace cupidité de cette *bande noire* qui, sous prétexte de faire de l'art en tirant des lignes droites, a déjà mis la pioche dans le *palais de nos Princes-Évêques* à Liége, a démoli *l'église de l'Hôpital Saint-Jean* de Bruxelles, menace chaque jour nos monuments les plus précieux, sans tenir compte, ni de leur date, ni de leur histoire, ni de leur nationalité. Les châteaux, les églises, les abbayes, sont bien loin d'être des ennemis dont il faut se venger; ce ne sont plus que des grandes pierres commémoratives sur lesquelles le feu de la vengeance a passé, des choses vaincues, curieuses et respectables tout à la fois, qui le deviendront chaque jour davantage, à mesure que l'on nous les aura fait connaître, parcourir, toucher du doigt, apprécier à leur juste valeur et selon leur mérite particulier.

La publication d'un album tel que celui-ci n'a donc besoin que d'être connue pour être appréciée. Elle touche par trop de côtés, d'ailleurs, à trop d'intérêts divers, pour ne pas être considérée comme parfaitement ***nationale,*** ainsi que nous l'avons déjà dit : nationale, parce qu'elle sera l'œuvre d'écrivains nationaux; nationale, parce qu'elle parlera des hommes et des choses du pays, « L'histoire de l'homme, dit encore Léon Gozlan, marche côte à côte avec l'histoire de tout ce qu'il a façonné. Mettre en regard les œuvres des siècles, c'est juger le progrès; c'est pouvoir être modeste ou fier, avec raison, de son propre siècle. »

Voilà pourquoi nous avons cherché à réunir tant de choses utiles dans un même cadre. Après avoir raconté l'histoire du monument, — château, manoir, église ou tourelle, — nous passerons à l'histoire de la dynastie, du blason, de la famille; et, quand nous aurons évoqué tous ces souvenirs, fait sortir de la tombe tous les morts illustres de chaque race, nous emprunterons à l'art et à la légende — c'est-à-dire à la poésie, — les prismes radieux de leurs plus brillantes couleurs; l'un viendra dorer nos récits, l'autre viendra charmer nos yeux et compléter par le prestige de la forme et de la couleur, ce que la poésie et la légende n'auront pu leur donner.

Ainsi, quand nous aurons retracé l'historique de toutes nos résidences royales, depuis Laecken jusqu'à Ardennes, en passant par Tervueren, — aujourd'hui pavillon oublié, sinon complétement mort, — nous visiterons une multitude de petites *villa* disséminées partout sur notre passage, comme si la nature s'était plu à répandre de toutes parts sur nos campagnes, les mille perles fines de son brillant écrin.

C'est dire assez que nous ferons la monographie de tout; du monument historique, comme du castel féodal; de l'église, de l'abbaye, comme du prieuré; de la maison de plaisance la plus moderne, comme du domaine seigneurial le plus antique, quand toutefois, nous aurons reconnu que l'art y aura passé, qu'il est un des hôtes chéris de la maison et que le goût du propriétaire, — si c'est une œuvre moderne, — y éclate de toutes les manières, et sous toutes les formes différentes.

C'est à ce double titre, par exemple, que le seigneur actuel du vieux manoir de *Bouchout,* M. le comte de Beauffort, à droit à nos éloges. Il est impossible de restaurer avec plus de science, plus d'entente de l'art une demeure féodale. *Argenteuil,* que les flammes viennent de détruire, témoignait également du bon goût de son propriétaire, car là aussi, toutes les merveilles de l'art y étaient entassées. Nous réssusciterons Argenteuil; et semblable au Phénix nous le ferons renaître de ses cendres, en attendant que M. le comte Meeus le fasse revivre par la puissance de ses écus. Nous irons ensuite visiter *Éverberg, Westerloo, Merbe* et *Rixensaert,* vieux domaines appartenant à la vieille famille des comtes de Mérode : *Belœil, Antoing, Chimai, Beaumont,* et *Barbanson* à l'antique souche des Ligne et au prince de Chimai. *Belœil* surtout, dont les magnifiques jardins furent tracés par Lenotre en 1711 et chantés par Delille, — le chantre de Virgile et du feld-maréchal. *Havré* et *Rœulx* aux princes de Croy recevront également notre visite. Cette ancienne résidence qui est depuis quatre siècles dans la famille a été érigée en comté en 1530. *Mariemont* à M. Abel Waroqué, l'un de nos Mécènes modernes les plus distingués; *Wesmael, Hingènes Grobbendonck* et *Hoboken,* à l'illustre race des d'Ursel. *Limale* aux comtes d'Hoogvorst ; *Gaesbeeke* qui fut pendant longtemps le patrimoine des ducs de Brabant, Gaesbeeke, auquel se lient les noms des T'Serclaes, des Horn, des Egmont, des Warfusée, des Laruelle, des comtes de Tirimont, est aujourd'hui la propriété de M. le marquis d'Arconati. Après avoir visité l'église et le beau manoir de *Cruybeke*, nous pénétrerons à *Basèle* résidence de M. le comte Vilain XIIII, vieux manoir auquel cette noble famille a su conserver son caractère gothique et son cachet d'originalité. De là, nous passerons à *Tamise,* où se trouve la belle propriété de M. de Snoy, bâtie au siècle dernier par M. de Pestre comte de Seneffe, lequel avait également bâti *Seneffe* en 1760, où le prince de Condé et Guillaume III prince d'Orange se rencontrèrent en bataille rangée. Nous irons visiter *Viane* à M. le baron Blondel; *Steenhuyse* à l'illustre famille de ce nom, — qui s'honorait autrefois du titre de prince, dit M. Wauters, — *Berleghem* à M. le marquis de Rodes; *Winendaële,* dont la fondation remonte à Robert le Frison et qui appartient aujourd'hui à M. Mathieu de Bruxelles, après avoir été la demeure des comtes de Namur, des seigneurs de Raveistein, des princes de la maison de Juliers et enfin des Électeurs Palatins.

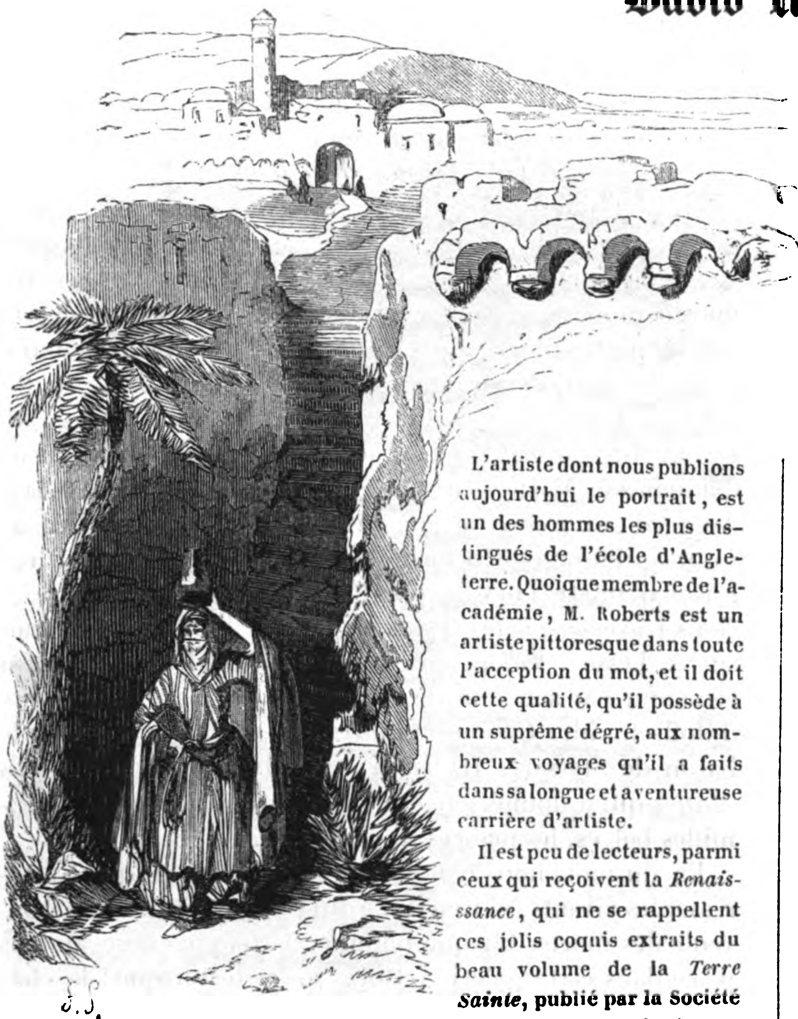
Le Hainaut n'est pas moins riche en souvenirs de toute nature et en châteaux de toute espèce que la Flandre Occidentale. Il nous est impossible de les émunérer tous dans cette esquisse rapide, mais on peut être assuré que nous aurons un coup-d'œil pour tout ce qui est bien, une sympathie pour tout ce qui rappelle un souvenir, où offre l'apparence d'une relique historique. Nous n'oublierons donc pas la vieille cathédrale de Tournai qui est un des plus beaux spécimen connus de l'époque de transition ; *Rongy* à M. le baron de Roisin, ni *Attre* et *Cambron* à M. le comte Duval de Beaulieu ; *Auvaing* à M. le comte De Lannoy ; *Laurensaert* au comte de Baillet; *Golzinne,* autrefois bâti par le comte Godefroid et aujourd'hui habité par M. le vicomte Demanet de Biesme; *Enghien* et *Châtelineau* si remplis des souvenirs de la royale famille d'Aremberg; *Barse* aux comtes Mercy d'Argenteau; *Escaubecq* au chevalier de Burlin; *Berzé* au marquis de Trazegnies; enfin nous n'oublierons ni *Florenne* ni *Spontin* aux ducs et seigneurs de Beaufort; ni *Corswarem* qui a donné son nom à la souche des Corswarem, princes de Looz, ni *Curanges* qui fut autrefois le siége de leur cour féodale, ni *Freyr* où les Beaufort-Spontin donnaient jadis des fêtes splendides à l'archiduchesse Marie Christine gouvernante des Pays-Bas. Aujourd'hui *Freyr* se contente de baigner ses pieds dans un magnifique bassin formé par la Meuse, et il passe avec raison pour être l'une des plus belles résidences de la contrée. Nous traverserons les beaux domaines du Roi à Ardennes sur la Lesse; *Villers* aux comtes de Liedekerke — et si renommé par son antique abbaye; *Resteigne* à M. le comte d'Hoffschmidt; *Corioule* à notre moderne Lafontaine, M. le baron de Stassart; *Halloy* à M. d'Omalius et *Méan-sous Maffes* qui a donné son nom à l'une des plus illustres familles belges, les princes de *Méan.*

En un mot, nous n'oublierons rien de ce qui peut intéresser les vivants, ni rien de ce qui peut se rattacher au souvenir des morts. Chaque homme et chaque chose aura sa place dans cette galerie pittoresque et historique; le château sa biographie lapidaire; l'homme, l'histoire de ses aïeux, de sa famille, de son blason. Et quand le blason sera remplacé par une illustration de robe, de finance ou d'épée, nous évoquerons les souvenirs qui ont illustré l'épée, la robe et la finance. Il est tout aussi beau d'être magistrat intègre que chevalier sans reproche, et Bayard ou Jacques Van Artewelde, sont pour nous de tout aussi grandes figures historiques, que le prince Charles de Lorraine, où le grand connétable duc de Montmorency.

J. A. L.



David Roberts.



L'artiste dont nous publions aujourd'hui le portrait, est un des hommes les plus distingués de l'école d'Angleterre. Quoique membre de l'académie, M. Roberts est un artiste pittoresque dans toute l'acception du mot, et il doit cette qualité, qu'il possède à un suprême dégré, aux nombreux voyages qu'il a faits dans sa longue et aventureuse carrière d'artiste.

Il est peu de lecteurs, parmi ceux qui reçoivent la *Renaissance*, qui ne se rappellent ces jolis coquis extraits du beau volume de la *Terre Sainte*, publié par la Société des Beaux-Arts et dont nous avons reproduit quelques planches dans la septième année de notre collection; dans ces études pleines de charme, de délicatesse et de vérité surtout, on peut se faire une idée de la nature du talent de M. Roberts. Afin de mieux faire connaître l'artiste, nous citerons quelques passages de la préface du bel ouvrage intitulé *Holy-Land;* on verra de quel immense dévouement un artiste est susceptible, quand l'amour de son art le transporte au point d'entreprendre des voyages aussi longs et aussi périlleux que ceux auxquels M. Roberts s'est dévoué.

L'idée de visiter la Terre-Sainte et de prendre des dessins exacts des lieux celèbres par l'histoire sacrée et par les antiquités de l'Égypte, avait été la grande préoccupation de M. Roberts longtemps avant qu'il n'entreprit son voyage en Orient. La haute réputation que cet artiste s'était acquise par l'habileté et par l'esprit avec lesquels il sait traiter les sujets architectoniques, s'était fondée sur la belle publication par laquelle il nous fit connaitre le monuments moresques de l'Espagne. Plus tard il fut sollicité de prêter le concours de ses pinceaux aux *Illustrations of the Bible,* et d'arranger pour les graveurs les croquis que plusieurs voyageurs avaient faits, en Palestine, des monuments et des autres objets d'intérêt général qui devaient orner cette riche publication. Ces études et les souvenirs de son voyage en Espagne et dans le royaume de Maroc rendirent plus vif que jamais le désir qu'il éprouvait de visiter l'Orient. On était généralement d'accord sur l'inexactitude des dessins faits en Égypte par la commission qui avait été jointe à l'expédition française; le travail de M. de La Borde sur Petra n'était pas à l'abri du même reproche. Partir pour l'Orient et dessiner, sur les lieux-mêmes, des scènes et des objets d'un aussi grand intérêt, tel était donc le seul parti qui lui restât à prendre.

Après s'être familiarisé à fond avec tout ce qu'il lui importait de connaître pour entreprendre ce voyage avec fruit, c'est-à-dire avec tous les ouvrages qui avaient été publiés sur les pays et sur les objets qu'il allait étudier; après s'être pourvu de lettres d'introduction pour les hommes qui pouvaient lui faciliter ses excursions dans ces pays si pleins d'obstacles et de périls de tout genre, et notamment pour le colonel Campbell, consul général d'Angleterre, en Égypte et en Syrie, il s'embarqua à Londres le 31 août 1838 et toucha à Alexandrie le 24 septembre suivant. Le colonel Campbell lui fournit avec la meilleure grâce toutes les facilités qu'il put désirer pour atteindre son but. Le Nil était précisément à sa période de débordement, et c'était ainsi le moment le plus favorable d'étudier les bords de ce beau fleuve. M. Roberts le remonta jusqu'au Caire, muni de lettres du Consul anglais et des personnes auxquelles il avait été recommandé. Une escorte lui fut donnée pour l'accompagner partout où il lui plairait d'aller et pour le protéger contre toute insulte. Enfin, il avait obtenu un firman qui lui permettait d'entrer dans toutes les mosquées qu'il aurait envie de visiter, privilége dont jamais aucun chrétien n'avait été investi, mais qui lui fut accordé à condition que les lieux consacrés qu'il voudrait dessiner ou peindre, il ne les profanerait ni par l'introduction ni par l'usage de brosses ou de pinceaux faits de soies de porc.

Arrivé au Caire, M. Roberts, accompagné d'un domestique arabe, remonta plus haut le Nil dans un bateau commandé par un capitaine; garni d'un équipage de huit hommes et approvisionné pour trois mois. Il était entièrement maître de diriger l'expédition comme il l'entendait et il portait le pavillon anglais au mât de son bord. Il monta le fleuve jusqu'à la deuxième, cataracte, celle de Wady Halfa ; et, avant son retour au Caire, il avait dessiné un grand nombre de monuments, depuis l'extrémité de la Nubie jusqu'au voisinage de la Méditerranée.

Pendant son séjour au Caire, il se mit en relation avec M. Linant, qui avait accompagné M. de La Borde dans l'excursion que celui-ci avait faite à Pétra. Il lui montra les dessins qu'il avait déjà exécutés et fut engagé par M. Linant à aller visiter à son tour les magnifiques ruines de Pétra ou de Wady Moosa, qu'il entrait, du reste, dans le plan de M. Roberts d'aller voir. Il fait aussitôt les préparatifs nécessaires pour traverser le désert en suivant la route des Israëlites vers le mont Sinaï, par Akaba et à travers la grande vallée d'El Ghoor vers Pétra et de là vers Hebron, au lieu d'entrer dans la Palestine par El Arish et Gaza, comme il en avait eu d'abord l'intention.

Le 8 février, il partit du Caire avec MM. Peel et Kinnear (ce dernier a publié, depuis, une relation de ce voyage.) Tous trois portaient le costume arabe, leurs domestiques étaient bien armes, et ils étaient accompagnés d'une troupe de vingt-et-un chameaux et d'une escorte composée d'un nombre à peu près égal de Bedouins arabes de la tribu des Beni Saïd.

Le 27, ils atteignent la forteresse d'Akaba, sur la mer Rouge. Là ils se séparèrent des Arabes qui leur avaient servi jusqu'alors d'amis et de guides, et ils se placèrent sous l'escorte de la tribu des Alloëes, qui devaient les conduire jusqu'à Pétra et de là jusqu'à Hebron. Le 6 mars, ils arrivèrent au mont Hor, sur lequel on aperçoit les ruines du tombeau d'Aaron. Au pied de cette hauteur, dans les ravins qui la sillonnent et entre les précipices abrupts et les pics aëriens qui l'entourent, on voit s'étendre l'antique cité de Petra toute taillée dans le roc, l'Idumée des Grecs, l'Edom du prophète Jérémie, cette ville inexpugnable, qui se glorifiait de sa force et qui épouvante aujourd'hui le voyageur assez heureux pour la visiter, comme une terrible réalisation de ces paroles du prophète :

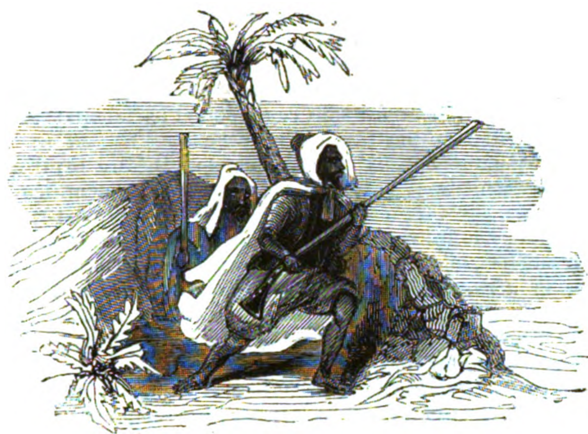
« Mais ta présomption et la fierté de ton cœur t'ont séduit, toi qui habite dans le creux des rochers et qui occupes la hauteur des coteaux. Quand tu aurais élevé ton nid comme l'aigle, je t'en ferai descendre, dit l'Éternel. »

M. Roberts et ses compagnons sont les premiers auxquels il ait été permis de dresser leurs tentes au milieu de Petra même, ce qui fut le motif d'une longue et vive altercation entre la tribu établie à Hady-Moosa et celle des Alloëes, qui étaient divisées du reste par une ancienne inimitié. Enfin, au moyen d'une somme d'argent on parvint à conclure un arrangement ou une espèce de trêve, en vertu de laquelle il fut permis aux voyageurs d'établir leur camp dans l'enceinte de la cité pour un terme de cinq jours sans avoir à craindre aucune insulte. Pendant ce temps notre artiste put heureusement travailler sans relâche à ses études; car le soir du cinquième jour, la petite troupe fut assaillie et quelques uns de ceux qui en faisaient partie furent désarmés. Les voyageurs soupçonnèrent que cette attaque avait eu lieu par suite d'une connivence entre les Arabes de Hady-Moosa et les gens de leur escorte, qui étaient impatients de retourner chez eux. Le lendemain au matin les tentes furent levés et l'expédition quitta les ruines de Petra, cette merveille du désert

Le 16, M. Roberts et ses compagnons atteignirent Hebron, où ils apprirent que l'explosion de la peste leur fermait l'accès de Jérusalem. Ils se rapprochèrent donc de la côte et visitèrent Gaza, Ascalon et Goffa. Bientôt la quarantaine ayant été levée, ils se dirigèrent vers la Ville Sainte où ils arrivèrent le 29 mars, la veille du dimanche des Rameaux, jour qui est en grande vénération chez les chrétiens d'Orient. Pendant son séjour à Jérusalem, M. Roberts reçut le meilleur accueil et fut l'objet des plus délicates

prévenances de la part du gouverneur de cette ville Achmet-Aga, qui l'accompagna avec plus de quatre mille pèlerins à Jéricho et aux bords du Jourdain. Il visita la Mer Morte, le lac de Tibériade, les côtes de la mer, la chaîne du Liban et les ruines de Balbek. Malheureusement à la suite des privations de toute nature auxquelles il se trouva exposé pendant le cours de ses diverses pérégrinations, il fut attaqué d'une fièvre intermittente, qui le força de renoncer à voir Damas et les ruines de Palmyre. Le mérite extraordinaire et l'intérêt de ses dessins quand il les montra après son retour à Londres, firent une sensation qu'on oubliera difficilement. La fidélité et la correction de son pinceau, le goût et la sévérité rigoureuse qu'il avait mis à l'exactitude des costumes, le soin avec lequel il s'était appliqué à reproduire chaque objet avec son effet et son caractère, furent reconnus par tous les voyageurs et les artistes compétents. De nombreuses commandes lui furent faites par la maison de la reine et par les principaux amateurs, pour des tableaux représentant des objets qu'il avait étudiés en Orient, et enfin les artistes ses contemporains rendirent un solennel hommage à son mérite en lui ouvrant les portes de l'Académie Royale.

Le portrait qui accompagne cette notice est dessiné par uns de nos compatriotes, M. Baugniet, qui lui aussi s'est acquis, dans un autre genre, une réputation méritée.



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

L'ALLEGORIE DE M. MEGANCK.

Un artiste dont le nom se révèle de temps à autre par une œuvre saillante vient de publier une *allégorie politique* sur la situation de la Belgique vis-à-vis de la France. Elle est intitulée : « *Respect à la Constitution.* » Avec cette épigraphe :

« La liberté pour faire le tour du monde n'a pas besoin de passer par la Belgique.

« Nous avons en Belgique, les grands principes de liberté et d'égalité ;

» Ils sont inscrits dans notre Constitution comme ils sont gravés dans tous nos cœurs ! »

Le dessin de M. Meganck représente, groupés sur un nuage, la Belgique assise sur un lion et montrant les tables de la loi où se trouve inscrite la date de 1830. Derrière elle la paix, l'abondance et le génie de la guerre armé de pied en cape, indiquant avec sa lance, à la *liberté française sortie des barricades* qu'elle n'a pas besoin de venir se frotter au lion belge. Nous respectons l'idée; au point de vue belge elle est parfaitement juste. L'indépendance du territoire doit être respectée puisque c'est le vœu le plus cher de la nation.

Au pied du groupe de droite, — qui est l'idée belge, — M. Meganck a groupé un prêtre, un milicien et un garde civique qui tous se tiennent étroitement serrés autour du drapeau national et se confondent dans une pensée commune en se donnant la main.

M. Meganck a fait une bonne composition, nous l'en félicitons et M. Stroobant l'a exécutée avec cette habileté qui lui est familière. Nous pouvons même dire qu'il y a plus de nerf dans cette lithographie que dans celles que l'on publie ordinairement. M. Tessaro est l'éditeur de cette planche qui attire les regards de tous les curieux qui visitent le Passage Saint-Hubert.



Une *imprimerie lithographique des Beaux-Arts* vient de s'établir au Passage Saint-Hubert, *Galerie du Prince*, *n° 11 bis ;* chaque jour la foule des curieux stationne devant cet établissement où l'on voit sortir sous les yeux les épreuves qui s'y tirent. C'est là que seront imprimées désormais ces belles planches en couleur de *la Renaissance* et de tous les ouvrages qui ont illustré l'ancienne *Société des Beaux-Arts*. Nous recommandons cet établissement à nos souscripteurs.



M. Boulo, engagé pour l'emploi de ténor léger, est arrivé à Bruxelles.



On a commencé les répétitions de *Gibby la Cornemuse*. M. Philastre peint pour cet opéra un nouveau décor représentant une vue de Londres.



M. Duprez n'attendra pas le résultat des débuts pour s'occuper du remaniement du personnel de la comédie. Indépendamment de M. Verdellet, qui prend, comme on sait, cette année, *les jeunes premiers rôles*, nous aurons M. Alexandre, rengagé comme *premier rôle marqué*. M. Alexandre aura pour le seconder dans son emploi M. Valette, qui jouerait en outre *les pères nobles*. La variété du répertoire ne pourra que gagner par cette augmentation de personnel,



Le premier volume de la *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas*, extraite des archives royales de Simancas, a paru depuis plusieurs jours. Il contient :

1° Un rapport très-étendu, où M. Gachard rend compte à M. le ministre de l'intérieur de l'accomplissement de la mission dont il a été chargé en Espagne; passe en revue les principaux documents qu'il y a compulsés; explique et justifie le système qu'il a adopté pour leur dépouillement ; se livre à des considérations historiques sur le caractère de Philippe II et sur les ministres qui le secondèrent durant son règne ; expose avec détail les causes de la révolution des Pays-Bas, ainsi que la politique et la conduite de Philippe II dans ces graves circonstances ; discute les jugements qui ont été portés sur Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, sur le cardinal de Granvelle, sur le comte d'Egmont et les autres personnages dont il a recueilli les actes ; montre l'importance de la correspondance que le gouvernement fait publier, et termine en payant un tribut de gratitude aux personnes dont le concours et l'appui l'ont aidé à surmonter les difficultés de sa mission, nommément à M. le comte Charles de Marnix, qui, à cette époque, était chargé d'affaires de Belgique à Madrid ;

2° Une notice historique et descriptive des archives de Simancas, suivie des inventaires des documents qui, dans ce dépôt, concernent la Belgique.

3° Un précis de la correspondance de Philippe II depuis 1558 jusqu'à la fin de 1567; comprenant sept cent dix lettres.

Le volume a 868 pages; il est orné d'un beau portrait de Philippe II d'après le Titien, gravé sous la direction de M. Calamatta, et d'une lithographie représentant le château de Simancas. L'exécution typographique ne laisse rien à désirer.

Nous rendrons un compte détaillé de cette importante publication, qui fera époque dans les annales de la science historique.



Nous apprenons que la librairie ancienne et moderne, rue des Carrières (ancienne maison Vandale) a traité avec le gouvernement

pour la vente exclusive de la *Correspondance de Philippe II*, tant dans le royaume qu'à l'étranger.



Nos artistes se préparent déjà pour le salon qui va s'ouvrir au mois d'août. Nous avons visité ces jours derniers quelques ateliers où nous avons trouvé une activité extraordinaire. Nous citerons, entr'autres, celui de M. Francia. Deux tableaux, les plus importants que nous ayons vus de cet artiste, reçoivent, sur le chevalet, les derniers coups de brosse qu'un artiste réserve à une œuvre qui est sur le point d'être terminée, c'est-à-dire ces petits glacis, ces petites choses de détail qui rendent un ensemble plus parfait. L'un de ces tableaux représente un épisode de la *guerre des Gueux*, l'autre, une scène de l'histoire d'Angleterre, avec les costumes pittoresques du XVme siècle. Nous ne voulons pas encore anticiper sur le compte-rendu de l'exposition ; tout ce que nous pouvons dire, c'est que ces deux tableaux feront grand honneur à M. Francia ; ce sont deux œuvres capitales de toutes les manières, dans lesquelles l'artiste s'est surpassé et a fait des progrès immenses.



En faisant remettre à notre ministre des finances une somme assez forte pour les besoins extraordinaires de l'État, un Hollandais a voulu prouver toute son admiration pour l'attitude de la Belgique depuis les événements du 24 février. C'est M. Schayes, directeur du musée d'antiquités et de chinoiseries, qui a déposé la somme entre les mains de M. Veydt, au nom du généreux étranger qui a désiré conserver l'anonyme.



On nous assure que M. le baron Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers, est fort embarrassé de savoir comment, la *République Française* acceptera son tableau de *la prise de Rhodes par les Turcs*, qui lui avait été commandé pour Versailles par l'ancienne liste civile de Louis-Philippe. Nous pensons que M. Wappers n'a rien à craindre ; les bons tableaux sont toujours appréciés et que ce soit M. Garraud ou M. Cavé, M. Ledru-Rollin ou M. Duchatel qui soient à la direction des beaux-arts en France, on n'en saura pas moins rendre justice au talent de quelque part qu'il vienne. Ce n'est pas, d'ailleurs, une question de simple politesse, c'est une question de droit et de devoir à laquelle la République pas plus que la monarchie ne voudra faire défaut.



— La fonte de la statue équestre de Godefroid de Bouillon est terminée et a parfaitement réussi. Les grands blocs en pierre bleue qui doivent composer le piédestal sont attendus des carrières d'Arguennes dans le courant de la semaine prochaine. L'inauguration de ce monument reste fixée au mois de juillet, pendant la kermesse de Bruxelles.



Dans l'un de nos derniers numéros de notre dernier volume (9me année) nous avons publié la *statue de Vésale* gravée sur bois. Dans la notice qui l'accompagne, nous avons oublié de dire que la statue était une des meilleures œuvres de M. Joseph Geefs d'Anvers ; nous nous empressons de rectifier cet oubli. M. Joseph Geefs voudra bien nous pardonner de n'avoir pas dit tout le bien que nous pensons de son œuvre.

Quant à la gravure, elle est de M. Henri Brown, professeur à l'académie Royale d'Anvers ; c'est dire assez que c'est une œuvre remarquable au premier chef, comme tout ce qui sort du burin de cet artiste. Nos lecteurs doivent encore avoir présentes à la mémoire les belles planches du *Missale romanum* de M. Hanicq, dont nous avons publié un spécimen dans notre neuvième volume.





Nous nous demandons comment les directeurs de nos théâtres vont se tirer d'affaire au milieu de la concurrence illimitée qu'ils se font les uns les autres ? trois théâtres nouveaux vont s'ouvrir à Bruxelles ! Nous disons *nouveaux* parce que depuis fort longtemps tous les trois se reposaient tranquillement sur leurs succès d'autrefois.

On joue au *Cirque*. On joue au *Parc*. On va jouer aux *Nouveautés*.

Ce sont trois théâtres de saison, quand on va dans l'une ou dans l'autre de ces trois nécropoles on croit faire une partie de campagne. On est même obligé d'emporter sa nourriture pour le voyage. Le théâtre des Nouveautés a cela d'agréable cependant, c'est qu'il se trouve placé sur le chemin de la fashion bruxelloise. Le boulevard d'Anvers est le chemin qui conduit tous les promeneurs à l'*Allée Verte*, et, soit en allant, soit en revenant, il trouve toujours moyen d'en oublier quelques uns aux *Nouveautés*.

Un motif puissant dirigera aussi toute la jeunesse de ce côté. Il parait que depuis longtemps on n'avait vu une aussi jolie collection d'artistes que celles qui sont engagées aux Nouveautés; M. Faugères, le nouveau directeur, a eu la main heureuse sous ce rapport et les talents sont à la hauteur qui convient à un théâtre qui se respecte.

Le *Parc* est toujours desservi par la troupe du théâtre royal qui a subi peu de changements sous M. Duprez son nouveau directeur. Les premiers sujets sont à peu après les mêmes; seulement, il nous promet M. Duprez de Paris, son frère, Bouffé, Bardou et quelques autres illustrations. C'est fort bien de promettre, mais il faut tenir. On annonce aussi comme créations nouvelles la *Jérusalem* de Verdi ; *Gibby la Cornemuse* de Clapisson ; *Castibelza* de Mailliard ; *Haydée* d'Aubert et *Gilles le Ravisseur* de Grisar. En voilà plus qu'il ne faut pour tenter la curiosité publique; nous verrons si M. Duprez saura tenir tout ce qu'il a promis.

Les *Galeries-St.-Hubert* vont reprendre sous M. Quélus un peu de cette vie qui les avait abandonnées dans ces derniers temps, M. Quélus est un homme d'action, un artiste intelligent qui a composé une excellente troupe et qui par toutes ces raisons doit arriver au succès. Nous le lui souhaitons ardemment.

Le *Vaudeville* est en veine de prospérité. On a fait bien des cancans sur ce pauvre Vaudeville, mais le Vaudeville s'en moque et il continue à chanter des couplets et à faire de l'argent. A peine M. Félix et Mlle Lagier ont-ils terminé leurs représentations, que voilà Mlle Dejazet. Dejazet la semillante et toujours charmante actrice du Palais-Royal. Décidement M. David est l'homme du Vaudeville et le Vaudeville devient de plus en plus le théâtre du public.

Très-prochainement nous suivrons attentivement les débuts de tous nos artistes et nous prendrons part à leurs succès comme à leurs revers.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

Nous apprenons qu'une commission est instituée pour recevoir les ouvrages dramatiques qui seront présentés, que cette commission ne sera pas illusoire et qu'elle s'occupera sérieusement du but que l'on veut atteindre.

Parmi les membres nommés on cite les noms de MM. le baron de Pelleart, Schoonen, Lavry, Siret, P. de Stevens, etc., etc.

Dans une réunion qui aurait eu lieu, les bases du traité avec les hommes de lettres, auraient été arrêtées. Toutes les mesures de garanties ont été prises pour assurer aux auteurs la consécration de leurs droits; ainsi, chacun sait que le comité de lecture du grand théâtre ordonnait la remise des manuscrits qui étaient *plus ou moins bien, plus ou moins promptement* examinés; d'après la combinaison de M. Faugères, l'auteur envoie son manuscrit à la direction, il lui est remis un récépissé daté, immédiatement. Le comité est convoqué, et l'auteur est appelé à lire son ouvrage Le conseil délibère sans désemparer.

Dans notre prochain numéro, nous donnerons le texte du traité avec les auteurs dramatiques, et un extrait de la première délibération du comité.

Le théâtre des Nouveautés prendra le titre de *Théâtre National des Nouveautés*.



A cette première livraison sont jointes : une planche-spécimen des *Châteaux, Manoirs* et *Tourelles*, représentant le château de M. le comte de Bocarmé, et le portrait de M. David Roberts, membre de l'Académie de Londres et auteur du grand voyage en Terre-Sainte (*Holy Land*).



Imprimerie des Beaux-Arts Passage St Hubert, Galie du Prince 11bis — Th. Fourmois, Lith — Verboeckhoven, Pinxt

PATURAGES FLAMANDS.



SOIRÉES AU CHATEAU DE BELOEIL,

PAR M. LE COMTE DE LA GARDE.



ous le titre de *Soirées au château de Belœil,* M. le comte A. de la Garde, — auteur des *Fêtes et Souvenirs du Congrès de Vienne*, — doit prochainement publier un ouvrage, dont il a bien voulu mettre à notre disposition quelques fragments.

Nous laissons aux lecteurs le soin d'apprécier le mérite de ces communications que recommandent doublement le nom de l'auteur et le cadre qu'il a choisi pour ses gracieux récits. En effet, le château de Belœil n'est pas seulement cher aux Belges à cause de ses illustres propriétaires, les princes de Ligne ; c'est une de ces résidences consacrées par l'histoire et la poésie, sur lesquelles tous les hommes d'élite, sans acception de patrie et de nationalité, aiment à fixer leurs regards. Le château de Belœil a ses pèlerins littéraires, heureux d'y retrouver les souvenirs du feld-maréchal prince de Ligne ; comme à Ferney, à la Brède, à Coppet, à Newsteadt, à Abbotsford, ils vont rechercher la trace de Voltaire, de Montesquieu, de madame de Staël, de lord Byron et de sir Walter-Scott.

Voici comment M. le comte Ouvaroff, doublement célèbre comme écrivain et comme homme d'État parle du vieux feld-maréchal.

« Ce fut en 1807 que j'eus occasion de voir à Vienne le prince de Ligne. Très-jeune d'âge, comme j'étais à cette époque, mais, par tradition et par goût, passionnément épris de ce qu'on nommait l'ancien régime, je ne pus être présenté au vétéran de l'élégance européenne sans éprouver une sorte d'entraînement. J'avais si souvent entendu citer son nom, je l'avais trouvé à toutes les pages du XVIIIe siècle, entre Voltaire et Louis XV, Catherine, Frédéric et l'empereur Joseph !

» Un homme qui, depuis si longtemps, faisait parler de lui, me semblait, à moi adolescent, devoir être un monument délabré, une sorte de Nestor en caducité. Jugez de mon étonnement, quand je trouvai que le prince de Ligne, à 72 ans, conservait presque toute la vigueur de l'âge mûr ! D'une taille élevée, se tenant fort droit, ayant gardé la vue, l'ouïe et surtout un excellent estomac ; extrêmement répandu dans la société, empressé auprès des femmes et tout resplendissant de son élégante frivolité, le prince de Ligne se piquait de traiter les jeunes gens en camarades, et l'on peut s'imaginer l'empressement avec lequel je me trouvai admis dans le nombre. Il avait conservé beaucoup de cheveux, et, comme il les portait poudrés, son beau visage, bien qu'un peu ridé, n'offrait aucune trace de décrépitude. L'uniforme militaire lui allait bien, et la croix de Marie-Thérèse s'entrelaçait noblement sur sa poitrine avec l'ordre de la Toison-d'Or. Autour de lui venait affluer périodiquement tout ce que Vienne offrait de plus recherché, soit en vieilles femmes au ton exquis et aux grandes manières, soit en femmes jeunes et pleines d'agréments ; c'était tantôt un groupe d'Anglais, lesquels, disait le prince de Ligne, voyageaient pour leur plaisir et non pour celui des autres : tantôt des Russes, qu'il affectionnait de préférence ; il y venait peu d'Allemands, si ce n'est quelques débris du temps de l'empereur Joseph ou quelques grands seigneurs des Pays-Bas, exilés comme le vieillard de Virgile, ou comme l'hôte lui-même, loin de leurs pénates domestiques.

» Dans ce petit salon grisâtre, modestement meublé et

si étroit qu'il était difficile de s'y placer debout quand il y avait du monde, parut un soir Mme de Staël, radieux météore qui occupait la curiosité publique.

» Il serait difficile d'exprimer le plaisir infini que nous donnait ce ravissant spectacle : jamais le prince de Ligne ne fut plus fin, plus coquet, plus ingénieux ; jamais Mme de Staël ne fut aussi brillante ; seulement il y avait en lui une légère, une imperceptible teinte d'ironie qui, sans blesser Mme de Staël, lui opposait une sorte de résistance passive qui n'était pas sans attrait pour elle. Quand Corinne s'envolait au septième ciel par une explosion d'inimitable éloquence, le prince de Ligne la ramenait petit à petit dans son salon de Paris. Quand lui, à son tour, se jetait follement dans les causeries parfumées de Versailles ou de Trianon, Mme de Staël se hâtait d'indiquer en quelques paroles brèves et énergiques, à la manière de Tacite, l'arrêt de cette société condamnée à périr de ses propres mains. On se trouvait entraîné tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, sans qu'il fût possible de décerner le prix ; personne d'ailleurs n'eût voulu les mettre d'accord, tant cette lutte était de bon aloi et de bon goût. »

Belœil appartient encore aujourd'hui aux descendants de cette race illustre ; il est resté la propriété de M. le prince de Ligne, ambassadeur de S. M. le Roi des Belges à Paris. Ce qui distingue surtout cette charmante résidence, (voir les dessins que *la Renaissance* en à donnés dans son 4e volume), c'est une précieuse collection de portraits de famille, des tableaux des écoles Italienne, Flamande, Espagnole et Française; des sculptures, des antiquités, des manuscrits et une riche bibliothèque d'imprimés. Mais ce qui fait particulièrement la gloire de Belœil, ce qui y attire les étrangers, c'est son magnifique parc dessiné par Le Nôtre en 1711, si bien décrit par le feld-maréchal, heureux possesseur de ce beau domaine et chanté par Delille. Comment décrire cette forêt si variée et cependant si régulière, ces allées qui se prolongent à l'infini et qui, au sortir du bois continuent à travers la plaine? Et ces longues files d'étangs, ces pavillons à moitié cachés sous d'épais ombrages, ces ruines simulées, ces sites ravissants? Il faut visiter ces lieux pour se faire une idée de leurs beautés.

Mais transportons-nous dans ce salon où vibre encore la parole étincelante du *dernier des chevaliers,* du digne ami de la grande Catherine de Russie et de l'empereur Joseph II; écoutons M. le comte de la Garde, charmant les heures de la veillée par un de ces délicieux récits que provoquent tantôt le journal que vient d'apporter la poste, quelquefois un dessin d'album, ou bien une question des nobles châtelains de Belœil. Le conteur se recueille un instant, évoque ses souvenirs, et retrace ainsi un des épisodes de ses voyages à travers l'Europe.



LE FAUX SHAKSPEARE.



Dans les premières années de ma jeunesse, je m'étais trouvé en relation à Paris avec lord Holland, dont le mérite et les grandes qualités répondaient si bien au titre de neveu du célèbre Fox, de cet homme d'Etat duquel Napoléon disait : « *il suffirait d'une demi douzaine de Fox pour faire la fortune morale d'une nation.* »

Ce fut donc avec bonheur que je revis à Londres lord Holland. Il me témoigna une bienveillance et des sentiments dont le souvenir m'est bien doux, car cet homme supérieur, élevé à l'école de Fox, avait encore grandi par l'insistance courageuse qu'il mit à défendre Napoléon pendant sa captivité à Sainte-Hélène. Le généreux dévouement de lord et de lady Holland à l'égard du Prométhée du dix-neuvième siècle, leurs soins délicats, malgré la distance qui les séparait, ces lointains hommages rendus par des parents de Fox à l'ancien hôte de Fox aux Tuileries, étaient autant de motifs qui me faisaient attacher le plus grand prix à l'invitation que j'avais reçue de passer quelques jours à *Holland'House*.

Je ne décrirai pas cette magnifique habitation, je ne parlerai pas aujourd'hui des diverses circonstances de mon séjour à *Holland'house,* je ne rappellerai qu'un fait qui me surprit vivement par son caractère romanesque, quoique appartenant au monde réel.

Au nombre des convives qui se trouvaient à la table de lord Holland, il y en avait un auquel j'entendis donner le nom de Shakspeare.

Ce nom me frappa tellement que je ne pouvais croire au témoignage de mes sens; mais comme il fut répété à plusieurs reprises et prononcé sans affectation, je finis par penser que celui qui le portait était un descendant de l'Eschyle britannique. Une seule chose m'embarrassait en piquant ma curiosité, c'est qu'on nommait ce gentleman tour à tour Shakspeare ou Irland. Je me perdais dans mes suppositions, et n'en étais que plus impatient de connaître la vérité : je m'adressai à mon voisin pour savoir si la personne en question s'appelait réellement Shakspeare, et appartenait à la famille du poëte qui fait la gloire de l'Angleterre.

Il m'apprit que son nom était Irland, que celui de Shakspeare y avait été ajouté par suite d'une aventure de sa jeunesse, et que c'était à proprement parler ce que nous désignons en France par le terme de sobriquet.

Le nom de Shakspeare donné en sobriquet, ce grand nom ainsi prodigué; il m'était impossible d'y croire : car je connaissais le culte que les Anglais portent à ce génie sublime, culte qui va jusqu'au fanatisme.

Plein de ces sensations, je témoignai à M. Irland, homme d'un esprit tout à fait aimable, le désir d'entendre de sa bouche le récit de l'événement qui lui avait valu le surnom de Shakspeare; il répondit à ce vœu de la manière la plus gracieuse, et voici la substance de son récit.

Le père de M. Irland, avocat distingué, possédait dans

le Hertfordshire une terre contiguë aux vastes domaines de lord Ar***. Plusieurs fois, milord Ar*** eut recours au talent de l'avocat; et une intimité de voisinage succéda bientôt aux relations d'affaires. Le fils unique de l'avocat Irland, élevé à l'Université d'Oxford, venait, toutes les années, passer le temps des vacances dans la maison paternelle; présenté au château de lord Ar***, il y vit la nièce de sa seigneurie, miss Arabella, qui réunissait beauté, fortune, esprit, talents.

Je n'essayerai pas de tracer le portrait de miss Arabella; il me suffira de dire que lorsque je la vis, vingt ans après l'époque dont je parle, elle justifiait encore les efforts de M. Irland pour obtenir sa main.

Le jeune élève d'Oxford ayant terminé ses études devint plus assidu au château; bientôt il s'aperçut que le cœur de miss Arabella n'était pas insensible au sentiment dont il brûlait pour elle; mais que d'obstacles à vaincre! Comment, à peine échappé aux bancs de l'Université, sans nom, sans position dans le monde, aspirer à la main d'une riche et belle héritière!

Loin de s'abandonner au découragement, il prit conseil de son amour qui le rendit ingénieux. Son sort dépendait de lord Ar***, qui, en sa qualité d'oncle et de tuteur de miss Arabella, pouvait seul disposer de ce trésor. Il fallait avant tout chercher à capter la bienveillance de l'oncle, en adoptant ses goûts, Le suivre à la chasse au renard, aux courses de Duncaster ou de Newmarket, rester à table de longues heures après le dîner, tout cela n'eût été pour le jeune homme qu'un faible acheminement vers le but tant désiré. Lord Ar***, comme tout bon gentilhomme anglais, aimait la chasse, les courses, le *claret;* mais là n'était point le côté vulnérable. Heureusement que deux autres passions offraient plus de prise à l'adresse d'un amant; d'abord celle des autographes, ensuite une admiration vive et sans bornes pour Shakspeare.

Le cabinet de milord était rempli des pièces originales les plus curieuses : hommes d'Etat, littérateurs, artistes, toutes les illustrations de l'Angleterre se trouvaient représentés dans cette vaste collection, les uns par de volumineux manuscrits, d'autres par un billet ou une simple signature.

Mais bien que la bibliothèque du château renfermât les éditions les plus magnifiques de Shakspeare, bien que milord en eût réuni à grands frais un nombre infini de portraits et de bustes, une seule chose rendait imparfait à ses yeux ce précieux assemblage; jamais il n'avait pu se procurer un autographe de son poëte favori.

Plus d'une fois témoin des regrets de lord Ar***, le jeune Irland entrevit dans cette circonstance le moyen de vaincre un obstacle qui semblait insurmontable; la persévérance et l'amour firent le reste : il part pour Londres, il s'enferme dans le *muséum britannique,* et là, constamment courbé sur les manuscrits originaux de Shakspeare, à force de temps et d'étude, il parvient à se rendre familières, et même à imiter parfaitement l'écriture et la signature qu'il a sous les yeux. Buffon l'a dit! « La patience est le génie. »

Lorsqu'il croit avoir atteint ce talent d'imitation au point de tromper l'œil le plus exercé, il se procure un parchemin séculaire, et prenant dans la vie même du poëte le texte de son innocente supercherie, il fabrique un acte d'emprunt de la somme de trente livres sterling. écrit en entier et signé de la main de Shakspeare. Cet acte était censé rédigé à l'époque où, poursuivi comme braconnier par sir Thomas Lucy, dans le parc duquel il avait été plusieurs fois arrêté, William Shakspeare quittait le comté de Warwick pour se rendre à Londres, sans se douter de la gloire qui l'y attendait.

Heureux et inquiet à la fois de son succès, Irland retourne au château pour offrir à milord Ar***, cette pièce unique. — Chargé, dit-il, de mettre en ordre une ancienne bibliothèque, il a trouvé ce parchemin derrière des cartons au milieu de papiers insignifiants; il l'a demandé, obtenu, et il vient en faire hommage au plus sincère admirateur de Shakspeare

Dans la joie que lui inspire la possession de ce trésor, lord Ar*** s'empresse de convoquer tous les bibliomanes de sa connaissance. L'autographe est soumis à leur inspection, on compare, on compulse, on discute, et le docte aréopage conclut que la pièce est authentique.

C'était pour M. Irland un grand succès; enhardi par cette première réussite, il conçoit un projet plus audacieux, et s'il le réalise, il pourra voir l'accomplissement de son vœu le plus cher. A force de lire et d'étudier les manuscrits de Shakspeare, non-seulement il s'est pénétré de leurs sublimes inspirations, et il espère être en état de les reproduire; ce n'est pas l'écriture, mais les pensées, les images, les paroles, la manière, l'*humour* du maître qu'il parviendra à imiter.

Plein de cette idée hardie, il se rend à Stratford, et va demander des inspirations et des souvenirs aux lieux qu'habita ce grand homme. Là, dans la maison où est né, où a demeuré Shakspeare, ne sortant de cette espèce de sanctuaire que pour parcourir sur les bords de l'Avon l'étroit espace qui sépare le berceau du poëte, de l'église qui renferme son tombeau; travaillant sous le double empire d'une imagination vivement émue et du prix qui doit couronner ses efforts, il compose en quelques mois une tragédie, dans laquelle il reproduit avec un rare bonheur les éclairs, les beautés, les écarts de son modèle, enfin tout ce qui constitue la manière si profondément originale du créateur d'*Hamlet,* d'*Othello,* de *Macbeth.*

Ce n'est pas tout : Irland fouille les magasins des libraires, des bouquinistes, partout où il espère trouver de vieilles éditions; à force de recherches et d'argent, il se procure un assez grand nombre de ces feuilles blanches qui se trouvent au commencement de chaque volume, toutes remontant par la date de leur fabrication à l'époque où florissait Shakspeare. Sur ces papiers enfumés, et avec une encre à laquelle il a soin de donner une teinte de vétusté, il copie sa tragédie en contrefaisant l'écriture de Shakspeare, jusqu'aux ratures et aux renvois qui, du reste, sont assez rares dans les manuscrits de l'illustre poëte.

Le ravissement de lord Ar*** ne connut plus de bornes, lorsque le jeune Irland lui remit ce nouveau trésor. Lui qui longtemps avait désespéré de posséder une page, un mot de la main de Shakspeare; qui dans son découragement voulait renoncer à sa collection d'autographes, le voilà possesseur d'une tragédie inédite de son auteur de prédilection! Rien ne manquait plus à son triomphe, sa collection devenait la plus riche, la plus précieuse de l'Angleterre.

En effet, la nouvelle de la découverte de ce manuscrit

produisit une sensation extraordinaire : un libraire en offrit trois mille livres sterling, 75,000 fr., que M. Irland avait refusés. Le monde littéraire fut en émoi. On vit surgir une masses de dissertations, de brochures, de pamphlets; chacun prit parti pour ou contre, chacun se crut intéressé dans la querelle.

Lord Ar*** combattait au premier rang; défendre l'authenticité de son manuscrit, c'était défendre la gloire de sa collection entière. Une seule chose mêlait un peu d'amertume à sa foi sans l'ébranler pourtant; jamais il n'avait pu apprendre de M. Irland la source de ce trésor.

Le jeune homme se retranchait dans un silence obstiné; tout ce qu'il répondait, c'est que ce manuscrit avait été trouvé dans des papiers de lord Southampton, jadis célèbre par son amitié pour l'infortuné comte d'Essex; que cette tragédie, commandée par la reine Elisabeth, n'avait été représentée que dans les appartements du palais, comme l'indiquait la préface, et qu'elle lui avait été donnée à lui Irland, pour prix d'importants services, par une personne peu curieuse de ces raretés, dont il avait promis sur l'honneur de ne jamais divulguer le nom.

Bientôt, grâce à l'importance de cette dispute à la fois littéraire et nationale, Irland devint un homme à la mode, le *lion du jour*. Aux avantages extérieurs, à une éducation soignée, à un esprit cultivé, il joignait le talent de déclamer *sa* tragédie avec une perfection que John Kemble lui-même eût enviée; et comme lord Ar***, possesseur du manuscrit original, se refusait à en permettre la lecture, c'était à qui obtiendrait de M. Irland l'insigne faveur de l'entendre réciter l'œuvre inédite de Shakspeare. Admis dans les cercles les plus élevés, il fut même recherché par le prince de Galles, plus tard Georges IV, qui l'accueillit avec une distinction particulière et le reçut dans son intimité.

Au nombre des incrédules et des adversaires du phénomène littéraire, se trouvait le célèbre Shéridan : tout en rendant justice au mérite que dénotait l'œuvre de M. Irland, son œil exercé découvrait quelques parties qui trahissaient une composition étrangère à Shakspeare.

Un jour, dans un de ces clubs si nombreux à Londres. Shéridan attaqua l'authenticité de la tragédie attribuée à Shakspeare; il le fit en présence de lord Ar*** qui, à toutes les critiques, à toutes les preuves accumulées par Shéridan avec sa double supériorité de grand orateur et d'écrivain dramatique, se contenta de répondre :

— Plût au ciel que ce fût une œuvre apocryphe! l'Angleterre aurait la gloire de posséder un nouveau Shakspeare.

Cependant la croyance de lord Ar***, jusque là si robuste, ne put résister à cette vigoureuse attaque. A peine sorti du club, il est assailli de mille pensées contradictoires et d'un doute qui ne lui laisse pas un instant de repos. Pendant ce temps, le jeune Irland exprimait à miss Arabella toutes les inquiétudes que lui causaient les dispositions de son oncle à leur égard ; milord rentre en ce moment, et vivement ému de la discussion qu'il vient de soutenir, il la retrace dans tous ses détails, puis il s'écrie :

— Aucun sacrifice ne me coûterait pour sortir de cette incertitude, vous seul, Irland, pouvez y apporter un terme: mettez à votre condescendance le prix que vous voudrez, j'engage ici ma foi de vous l'accorder.

— Il en est un, milord, répond le jeune homme, auquel j'attache le bonheur de ma vie, mon avenir; c'est le but de mes pensées, le mobile de mes actions, le seul prix auquel je puisse révéler mon secret.

— Parlez, s'il dépend de moi, j'ai dit : vous l'obtiendrez.

Enhardi par l'espoir qu'autorisent ces paroles solennelles, le jeune homme tombe à genoux et s'écrie :

— Milord, j'adore votre nièce; je crois ne lui être pas indifférent; pour obtenir sa main, il me fallait sortir de la route commune, je l'ai tenté. Ma témérité est peut-être sans excuse; prononcez : je suis l'auteur de la tragédie que j'ai attribuée à Shakspeare.

— Vous Irland, vous? Quelle preuve pouvez-vous me donner?

— Une sans réplique, milord. Que votre seigneurie choisisse à l'instant un sujet, et je m'engage à composer sous ses yeux un ouvrage qui, je l'espère, ne le cédera point à celui que l'amour a déjà su m'inspirer.

L'offre est acceptée; lord Ar*** désigne, sous le titre de *Vortigern et Rowena,* un sujet tiré de l'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Saxons. L'œuvre fut accomplie en quelques semaines, et pour rendre l'épreuve plus décisive, M. Irland présenta sa tragédie à Shéridan, alors directeur du théâtre de *Drury-Lane,* qui fut enchanté à la lecture, et confia les principaux rôles à John Kemble et à mistress Siddons. Le succès en fut prodigieux à la représentation, il prouva que cette nouvelle tragédie n'était pas inférieure à son aînée.

Lord Ar*** eut la générosité de pardonner une mystification dont toute l'Angleterre avait été dupe comme lui; mais il avait donné sa parole et il la tint en homme d'honneur. Devenu l'époux de miss Arabella, et maître d'une grande fortune, M. Irland renonça à composer des tragédies shakspeariennes, mais ce ne fut qu'après la mort de lord Ar***, qui avait exigé de lui un secret inviolable, qu'il fit connaître l'ingénieux stratagème auquel il devait son bonheur. Quoique l'ardeur de cette querelle littéraire se fût bien appaisée, le retentissement en avait été tel que le surnom de Shakspeare fut donné à M. Irland et lui resta, ainsi que la brillante position qu'il s'était acquise.

COMTE A. DE LA GARDE.

Variétés.

QUELQUES TRAITS DE LA VIE PRIVÉE DE MOLIÈRE.



'était au mois de décembre. Quatre heures allaient sonner à l'église Saint-Patrice, et il faisait presque nuit déjà, car une pluie si fine qu'elle se condensait en brouillard, assombrissait le ciel, et étendait un vaste crêpe sur Paris. Le dégel encombrait la rue, et l'air était rempli de frissons.— Un homme d'une taille élevée, pâle et maigre, rentra chez lui, dans la rue des Trois-Septiers, et appelant sa domestique, occupée dans une petite cuisine à préparer la nourriture de l'homme pâle, il s'écria :

— Vieille Laforest, du feu! ces charbons sont éteints!

Tandis que la bonne femme attisait les débris du foyer, arrangeait le sarment et les bûches d'où s'élança bientôt une flamme vive et pénétrante, le maître du logis se débarrassa du manteau qui l'enveloppait, et déposa sur une

sorte de bâton façonné à cet usage la grande perruque dont son chef était affublé, et qui était de mode rigoureuse alors, puis il s'assit devant son foyer.

— Il est venu un jeune homme... celui qui ne vous trouve jamais, dit la bonne femme; je l'ai engagé à revenir à quatre heures.

— A quatre heures !... mais il est quatre heures !... tu as donc juré de ne pas me laisser en repos un seul jour ? — dit le maître d'un ton boudeur.

— C'est que ce jeune homme a l'air si doux ! — reprit la vieille, — il est si poli ! il paraît tant désirer de vous voir.

— Eh bien ! quand il viendra, tu le feras entrer..... puisqu'il est dit qu'il faut que je cède.

En ce moment le marteau de la porte retentit.

— Justement le voici, dit la gouvernante, en allant ouvrir de toute la vitesse de ses vieilles jambes.

Un jeune homme entra, il y avait tant de modestie, de rougeur et d'embarras dans toute sa personne, que l'homme de la cheminée ne put se dispenser de mettre dans son accueil plus de bienveillance qu'on n'en déploie ordinairement lorsqu'on reçoit une personne inconnue.

— Monsieur, dit presque en bégayant le jeune homme, je suis l'auteur d'une comédie héroïque, et je viens vous supplier de m'accorder vos conseils.

— Comment vous nommez-vous ? dit Molière.

— Jean Racine ! répondit le timide jeune homme.

— Vous avec fait une comédie... une comédie héroïque, reprit l'auteur de *Tartufe,* en montrant un siége au jeune homme. — C'est une bien pénible carrière que celle où vous voulez entrer ! S'il en est temps encore, si vous avez quelqu'état qui vous sourie, à moins d'être entraîné par une vocation irrésistible, mon jeune ami, n'allez pas vous exposer à toutes sortes de mécomptes, d'inquiétudes, de déboires et de déceptions.

Ce préambule était peu fait pour encourager le jeune Racine; aussi voyant la subite tristesse de son visage, le vieillard reprit :

— Je suis sévère... je le sais. C'est que lorsqu'on a mon expérience, on ne peut voir sans douleur un jeune homme de votre âge échanger follement son insouciance, sa gaîté, sa vie de famille, contre les soucis, les doutes, les transes de la carrière dramatique. Si vous saviez qu'un succès cause peu de joie au poëte fait et blasé, tandis qu'une chûte le navre toujours de désespoir !... Et l'on ne sait jamais si l'on est homme de génie ou non ! Rappelez-vous Galilée, dont son siècle se moqua comme d'un fou et d'un songe creux, lorsqu'il prétendit que la terre tournait..... Maintenant tout le monde sait que Galilée avait raison, et pourtant le pauvre génie est mort en se demandant : suis-je un fou ? Moi-même, auquel on veut bien accorder parfois quelque mérite, ne me crée-t-on pas encore des mécomptes cruels ? Je viens de livrer au public le *Misanthrope* et le public dédaigne mon ouvrage... ah... puissiez-vous ne jamais éprouver ces tortures, jeune homme ! c'est un supplice affreux !

Et Molière se cachait le visage dans ses deux mains, en proie à la douleur qu'il éprouvait lors de l'accueil injuste fait à son dernier ouvrage.

— Mais pardon, monsieur, je m'oublie dans mes propres peines... vous avez fait une comédie m'avez vous dit ? quel en est le titre ?

— *Théagène et Chariclée*... répondit Racine; me permettez-vous de vous en lire quelques scènes ?

— Je le veux bien, mon enfant... mais, je vous en préviens, je serai d'une entière franchise dans l'expression de mon opinion avec vous...

— C'est ce que je demande, dit le jeune homme. Et ayant déployé son manuscrit, il fit au vieillard une lecture qui dura plus de vingt minutes.

Les vers, le plan de l'ouvrage — étonnèrent le vieil athlète lyrique. Il fit de sincères compliments au jeune auteur ; mais lorsque celui-ci lui demanda s'il pensait que sa pièce pût être représentée, Molière répondit négativement. — Vous pouvez faire mieux, reprit le vieillard. — Il faut pour débuter frapper un plus grand coup, laissez-là *Théagène et Chariclée*, et faites-moi quelque chose de plus soigneusement travaillé. Le grand Corneille a chanté les Romains..... Vous, inspirez-vous de Sophocle et d'Euripide et chantez les Grecs. — Étudiez les maîtres, mais ne les copiez pas; il n'y a qu'une chose au monde qu'il faille copier, c'est la nature !

Maintenant faites une belle pièce, et je la ferai jouer sur le champ à mon théâtre, à l'exclusion de toute autre, même des miennes..... d'ici-là, si vous voulez mes conseils, je reviserai votre *scénario;* si vous voulez même partager ma table tous les jours à midi votre place sera là... Vous me direz où en est votre travail et je vous aiderai de mon expérience.

Quelques mois plus tard, la vieille Laforest demandait à son maître s'il fallait toujours mettre le couvert de M. Jean Racine, qui depuis plus de quinze jours n'avait pas paru au logis de son protecteur.

— Est-ce que M. Racine est malade ? reprit la vieille servante, lorsque Molière lui eut fait un signe de tête négatif après sa première interrogation.

— Ne prononce plus ce nom devant moi ! s'écria Molière, avec une sorte de colère concentrée; — Jean Racine est un ingrat !

— Jésus Marie ! à qui donc se fier ! s'écria à son tour la vieille Laforest. — M. Racine est un ingrat !

— Oui un ingrat ! il l'est devenu depuis qu'il n'a plus besoin de moi. Je l'ai aidé dans ses premiers essais, j'ai corrigé ses pièces; je lui ai prêté mes acteurs. Maintenant qu'il commence à marcher seul il porte ses tragédies aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne pour quelques *louis* de plus..... je le répète, c'est un ingrat ! N'a-t-il pas fait contre moi une épigramme sanglante ?

— M. Jean Racine fait une épigramme, fait des vers contre son bienfaiteur ! répétait la vieille Laforest en allant vers la porte ouvrir à un visiteur qui avait frappé.

C'était Baron, l'acteur Baron, que Molière avait pris comme fils adoptif.

— Bonjour mon fils, dit Molière.

— Bonjour mon père, répondit l'élégant comédien. — Je suis ruiné ! ajouta Baron, lorsque le vieux Molière l'eût embrassé et fait asseoir auprès de lui; — hier ce coquin de Mondorge est parti, emportant ma plus belle garde-robe et tout l'argent que j'avais au logis... je n'ai pas même d'habit pour jouer ce jour dans Psyché.... j'ai envie de me pendre !...

— Laforest, dit Molière, apporte ici tous mes beaux habits.... Ceux que je mettais du temps où j'allais chez sa

Majesté Louis XIV, dont j'avais l'honneur d'être comme le valet de chambre.

Et la vieille fille apporta un tas énorme de vêtements superbes : velours, satin, toiles d'or et d'argent, azur et nacarat, pailleteries et broderies, plumes et rubans, nœuds et aiguillettes.

— Tiens, Baron! tiens, mon fils! prends tout cela! voilá de quoi jouer *Moncade* et *Agamemnon!* Tu pourras éclipser le gros Lathorillière qui porte tous les vieux habits du marquis de Villeroi..... tu n'as plus d'argent, dis-tu ? J'ai là trois cents bonnes pistoles qui dorment..... Laforest. donne les pistoles à mon ami Baron; qu'il soit heureux! qu'il brille!... qu'il se fasse applaudir partout où on le verra. Je serai ravi de son bonheur!

— Mon bon père! dit Baron en se jettant aux genoux de Molière, dont il embrassa les mains.

Un an après, Baron portait le trouble dans le ménage de Molière. —

— Laforest! dit le pauvre poëte, que minait le chagrin et la maladie, — Baron était aussi un ingrat! —

PAUL DE STÉVENS.

ARTISTES CONTEMPORAINS.

ARY SCHEFFER.

Parmi les grands maîtres de l'école contemporaine, ARY SCHEFFER en est sans contredit une des plus belles gloires.

Il naquit à Dordrecht en 1795. Depuis il échangea sa patrie pour cette France, amie des arts, où il apporta cet esprit mélancolique et rêveur qui semble être le caractère distinctif de la poésie du Nord. On ne doit pas s'étonner que, fidèle à ses inspirations natives et à son penchant prédominant pour les pensées sérieuses, il ait trouvé dans les ballades mystérieuses et les conceptions fantastiques de GOETHE une veine sympathique et une excitation à son propre génie. Les œuvres de GOETHE étaient destinées à être pour lui le livre d'or dont il ne pourrait plus se séparer : chaque page qu'il en lirait, devait produire sur son esprit une profonde impression et faire naître toutes ces graves pensées remplies d'un charme indicible, toutes ces inspirations poétiques, qui plus tard firent éclore les admirables productions de son pinceau.

A l'époque où la Hollande fut réunie à l'empire français, ARY SCHEFFER se rendit à Paris, et fut admis dans l'atelier de PIERRE GUERIN, un des quatre continuateurs de l'école de DAVID.

En 1817, le jeune artiste débuta avec un grand succès par deux tableaux, *la Mort de saint Louis* et un sujet emprunté à la poésie d'OSSIAN. Déjà tout l'avenir du génie de SCHEFFER se faisait pressentir par cette prédilection qu'il manifestait pour les poésies du genre de celle du barde écossais. C'était là le foyer d'où devait s'échapper l'étincelle qui enflammerait son génie; et si alors on a critiqué l'indécision des lignes de son dessin, le ton vague et nuageux de sa couleur, c'est qu'on n'a pas su se rendre compte de cette poésie d'OSSIAN, dont les images vaporeuses errent sous le ciel mystérieux de son pays pour se parer ensuite des plus aimables couleurs. — Deux ans après, en 1819, SCHEFFER avait terminé deux autres tableaux, *Saint Louis visitant les pestiférés* et *Saint Thomas durant la tempête*, qui tous deux témoignèrent des progrès de l'artiste dans la véritable route de l'art.

On y retrouvait bien encore le faire de l'école de GUERIN, mais l'originalité et la puissance de son génie y éclataient à travers, comme les premières clartés empourprées de l'aurore percent les nuages à l'horizon; elles annonçaient le plus brillant avenir. Ses premiers essais ont prouvé qu'il savait mépriser les conseils d'une critique souvent railleuse et ignorante, et conserver cette noble et fière indépendance qui fait la force de l'artiste et de la gloire de l'art.

On vit de lui, à l'exposition de 1829, les *Femmes Suliotes;* ce chef-d'œuvre, remarquable par les précieuses qualités qu'il renferme, attira l'attention générale, sans exciter la moindre diversion dans les suffrages des connaisseurs, et il établit la réputation d'ARY SCHEFFER. On regarda ce tableau comme un digne pendant du *Massacre de Scio*, par DELACROIX. A partir de cette époque la renommée de SCHEFFER s'accrut de plus en plus et le nom du grand artiste fut connu de tous. Cette admirable composition a été achetée par le gouvernement français et placée dans la galerie du palais du Luxembourg, parmi les plus belles productions des maîtres vivants.

Chaque grand artiste compte dans sa vie une heureuse, féconde et brillante époque de gloire, qui est pour lui décisive et souvent s'inscrit en lettres d'or dans les annales de l'histoire de l'art. C'est alors que l'on voit les expositions s'enrichir des œuvres de son pinceau, dont l'éclat semble effacer les productions de ses rivaux; l'art se réjouit de compter de nouveaux triomphes; les hommes de goût et d'intelligence applaudissent, la foule se presse autour de ces chefs-d'œuvre qu'elle contemple avec amour ; la critique envieuse se fait peut-être quelque peu entendre, mais ce n'est plus que le lointain et dernier murmure de la tempête qui s'éloigne; en un mot, l'artiste remporte la victoire, son triomphe est complet, éclatant ! Rarement une pareille époque se représente une seconde fois dans la vie d'un artiste. Plus tard, lorsqu'on reporte ses regards vers le passé, on retrouve à l'horizon le souvenir d'un si beau jour, d'une année si glorieuse, comme l'aspect de ces riantes contrées qui semblent se perdre dans un lointain enchanteur..... Mais alors, hélas! l'artiste a atteint ses années, son talent a perdu de sa vigueur, son génie créateur s'affaiblit, sa splendeur s'éteint, car le talent est comme le soleil, qui à l'éclat de son midi voit succéder son coucher. Le pinceau tremble dans sa main affaiblie, une ombre semble envelopper sa palette; pour lui le soleil a perdu son ardeur; les champs ne lui apparaissent plus que stériles et solitaires, le ruisseau de la prairie n'a plus pour lui de doux murmures; les objets ont perdu leur forme et leur couleur, la nature ne sourit plus à ses yeux désenchantés; le sentiment poétique ne frémit plus en lui, il ne retrouve plus ses brillantes pensées d'autrefois.... Les beaux jours de la vie, les jours glorieux s'éloignent de plus en plus, ils s'effacent; et le peintre *de la Peste de Jaffa* n'est plus que l'auteur de *l'Amour blessé par une abeille;* et quelquefois on succombe, hélas! épuisé, désespéré, comme l'infortuné baron GROS, le grand peintre qu'un rayon de la splendeur de BONAPARTE avait couvert de gloire et d'honneur. Mais malheureusement les annales de l'histoire sont l'héritage de la postérité; un nom brille parmi les œuvres de la peinture, et ce nom pour toujours arraché à l'oubli! L'artiste est emporté par le torrent des âges, mais le sillon lumineux qu'il a tracé est resté !...

L'année 1831 fut pour ARY SCHEFFER cette époque si glorieuse et si riche en succès; mais plus heureux que d'autres artistes, il a vu se renouveler pour lui une époque aussi brillante et aussi fertile, ce fut en 1839, dix ans après le succès qu'il avait obtenu en exposant les *Femmes Suliotes.* A l'exposition de 1831 ARY SCHEFFER produisit une série de tableaux formant le brillant cortége qui devait l'accompagner sur le chemin de la gloire et de la fortune : la *Danse des Enfants* et la *Sœur de Charité*, deux charmants tableaux pleins de grâce et de naïveté d'après les chansons de BÉRANGER : *la Tempête*, composition pleine de sentiment et d'expression et d'un puissant effet dramatique; le *Retour de l'armée*, un chef-d'œuvre sous le rapport du dessin et de la couleur, inspiré par la ballade si connue de Burger, *Léonore; le Christ appelant à lui les enfants*, véritable tableau chrétien, d'un style noble et large; pieuse interprétation de l'Evangile et digne des anciens maîtres en ce genre de peinture. Enfin c'est dans cette même année qu'il révéla pour la première fois à tous les yeux le livre mystérieux de GOETHE; pour la première fois on vit représentés sur la toile le front méditatif de *Faust*, la figure angélique de *Marguarethe*, que plus d'un artiste avait cherchée dans ses rêves; *Marguarethe*, le bon ange de l'infortuné *Faust*, cette mélancolique élégie, qui, comme une fleur à demi fanée, par les visions

fantastiques de l'HOMÈRE de la Germanie! L'artiste a enfin découvert le secret, le peintre a compris le poëte, il en a interprété les mystères; GOETHE sera traduit dans cette langue sublime qui parle tout à la fois à l'esprit et aux yeux. La belle et poétique *Marguarethe* brillera partout, partout on la reconnaîtra; ici, plongée dans une douce extase et bercée par ses rêves dorés; là agenouillée dans l'église, pâle et la tête baissée, le corps accablé et le trouble dans l'âme, au milieu du silence solennel et religieux qui l'entoure : ou comme une vierge simple, naïve, lorsque pour la première fois elle s'offre à la vue de *Faust*, avec sa fraîche et gracieuse figure, ses yeux bleus au doux regard, et ses joues parées de l'incarnat de la pudeur que les tourments de l'amour vont bientôt décolorer, que la douleur va bientôt creuser; ou bien plus loin, par un touchant contraste, les yeux troublés, égarés, les lèvres bleuies et la tête penchée sur son sein, au souvenir de la mort de sa mère que vient de lui rappeler à l'oreille l'Esprit du mal. C'est ainsi que le peintre, penseur et poëte, sait exprimer combien est faible la distance qui sépare l'innocence de la première faute, l'amour de la douleur, la joie vive et pure du repentir trop tardif!

Depuis cette brillante époque, depuis qu'ARY SCHEFFER eut médité la pensée de GOETHE, dans tous ses tableaux on a trouvé cette douce et aimable rêverie, ce sentiment poétique qui vous charme comme la vue de ces belles boucles de cheveux blonds ombrageant les blanches épaules de *Marguarethe;* qui vous touche comme le sourire de la vierge qui aime, ou comme la douleur de la jeune fille qui déplore sa faute. Ou pour mieux dire, l'œuvre du peintre n'est-elle pas *Marguarethe* elle-même, la vierge allemande, pure, naïve, adorable dans son expression; n'est-elle pas la touchante et plaintive élégie qui nous rappelle à l'esprit la jeune *Ophelie* cueillant des fleurs?

Que servirait d'énumérer ici tous les tableaux, tous les succès d'ARY SCHEFFER? Sa *Françoise de Rimini*, cette touchante figure empruntée à la poésie de DANTE; sa *Médora*, d'après le *Corsaire* de BYRON; la *bataille de Tolbiac* et *Witekind*, exécutés pour le musée de Versailles; le *Gjouwre*, chef-d'œuvre admirable d'expression et de coloris; et, le *Vieillard de la bataille* de GOETHE, le *Roi de Thulé*, serrant la coupe entre ses mains mourantes; véritable composition poétique et sans contredit une des plus belles œuvres de la peinture contemporaine. Ensuite le *Christ sur la montagne des Oliviers*, interprétation profonde de la douleur, mais de la douleur divine! Les deux autres emprunts faits au génie de GOETHE, ses deux *Mignon*, l'une debout et errante, exprimant le regret de la patrie, l'autre, assise et accoudée, aspirant au ciel; tableaux où la tristesse est exprimée avec une telle vérité qu'on ne peut les voir sans être attendri jusqu'aux larmes. Son *Christ consolateur*, et ses *Rois Mages* qu'il suffit d'avoir vus une seule fois pour ne les oublier jamais.

Rappelons ici en terminant un fait à la gloire de l'artiste, marqué en même temps par ses douloureux et éternels regrets; il fut le maître de la jeune princesse MARIE D'ORLÉANS, cette noble et grande artiste, arrachée si jeune par une mort fatale à ses sublimes travaux, mais enlevée au ciel par l'ange de l'art et de la foi, et nous laissant pour souvenir une œuvre immortelle de la statuaire moderne. Douée d'une âme élevée, d'un cœur sensible, d'une imagination féconde et d'un profond sentiment poétique, cette jeune artiste avait pris un brillant essor et avait senti son génie se développer, sous l'inspiration toute puissante du créateur de la *Françoise de Rimini* et de la *Marguarethe*.



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

La *Société des gens de lettres belges* dont nous nous occuperons spécialement dans un de nos prochains numéros, a reçu, pour sa première publication, des MM. SS. appartenant à cinq membres différents de l'Association. Le premier volume publié par les soins de cette Société, fondée dans un but de protection mutuelle, paraîtra dans quelque temps. Le comité juge en ce moment le mérite des ouvrages qui lui ont été adressés, car, aux termes des statuts fondamentaux, il ne peut être publié que des œuvres dignes de l'impression. Le nombre des membres de cette association littéraire est aujourd'hui beaucoup plus considérable qu'il n'était permis de l'espérer dans ces temps où les préoccupations de la politique enlèvent aux lettres leurs plus fidèles servants. La Société tiendra à honneur, nous l'espérons, de se montrer digne de la sympathie qu'elle a inspirée, fidèle aux promesses qu'elle a faites. Si elle apporte dans ses travaux et dans ses entreprises un esprit de fraternelle union, exempt de tendances à la coterie, de l'intelligence et une volonté ferme de remplir tout entière son importante mission, elle aura bien mérité du pays; elle deviendra une institution importante et précieuse. Elle a appelé à elle tous les amis des lettres, Belges, Français et Flamands, ceux qui écrivent et ceux qui lisent; un grand nombre des uns et des autres a répondu à son appel. Si ses premiers essais de publication réussissent, si d'autres projets dont elle réserve la mise à exécution pour une époque plus calme s'accomplissent, les écrivains qui n'ont pas encore répondu à l'appel de leurs confrères iront à eux et, les remerciant de ce qu'ils ont fait, demanderont à travailler aussi à la noble tâche que la *Société des gens de lettres belges* a réclamée comme un impérieux et honorable devoir, au développement, à la force, à la dignité de la littérature nationale.

Les journaux d'Anvers publient les résultats des concours entre les élèves de l'Académie royale de cette ville. Plusieurs de ceux-ci nés dans les Flandres ont remporté des prix. Voici leur noms :

1er prix de composition d'histoire (peinture et modelage) M. L. Vermote, né à Courtrai. — 1er prix de peinture d'après nature, M. Ad. De Laruelle, né à Ypres. — 1er prix du dessin d'après nature, M. Fr. Verhas, né à Termonde. — 2e prix de perspective, M. D. Mergaert né à Cortemarck. — 1er prix du dessin d'après les antiques, M. Ch. Stuyvaert, né à Deynze, 2e prix, M. D. Mergaert précité. — 2e prix de têtes au trait, 1re division, M. Ch. Dillens, né à Gand.

Le plus exquis de tous les plaisirs, au gré de la plupart des artistes, c'est la *pose*. Voici un petit échantillon de ce divertissement à l'usage de tous :

Un artiste de notre connaissance passait rue Vivienne devant un élégant magasin de comestibles. La marchande, sur le pas de sa porte, regardait alternativement ses écrevisses vivantes et ses poissons rouges. L'artiste s'aproche de la marchande, et après avoir lui-même contemplé en silence les écrevisses et les poissons, il dit d'un air profondément candide : Qu'est-ce donc que ces vilaines petites bêtes vertes qui se marchent les unes sur les autres? — Ça, répond la marchande avec un visible étonnement, ce sont des écrevisses, monsieur. — Pas possible; j'en ai mangé elles étaient rouges. — Bon! c'est quand elles sont cuites qu'elles deviennent rouges. — Ah! très bien, dit l'artiste, je comprends. Alors, ces petits poissons rouges que voilà, ils sont également cuits, n'est-ce pas?

La marchande ne répliqua point, mais elle adressa au questionneur un certain regard qui voulait assurément dire: Mon Dieu, que ce monsieur est donc bête!

La *pose* était complète. L'artiste se retira enchanté.

Un artiste qui en tout temps avait été assez indifférent en matière politique, fut rencontré par un de ses amis deux ou trois jours après la revolution.

— Eh bien! lui demanda l'ami, que dites-vous de cela! Quel effet vous produit la république?

— Eh! mon cher, reprit le peintre, pour le moment cela me fait l'effet d'une paire de bottes neuves trop étroites, ça me gêne: mais je m'y ferai.

Il y a deux jours, le même ami rencontra le même artiste et lui reposa la question.

— Eh bien! maintenant que dites-vous de l'état de choses?

— Oh! dit le peintre, c'est différent; maintenant ça me fait l'effet d'une paire de bottes percées.



— On vient de placer dans le vestibule du Palais de la Nation, la statue de Thierry d'Alsace, qui en 1611 octroya aux Flamands les premières lois municipales alors nommées *Coutumes*. Ce prince avait été élu comte de Flandre, en remplacement de Guillaume de Normandie, qui s'était rendu odieux aux Brugeois par ses vexations. Il prit part aux Croisades.

Cette statue a été exécutée par M. Jehotte, c'est dire assez que c'est une œuvre remarquable.

Nous voudrions bien savoir également quand il plaira au Gouvernement d'en finir avec la statue de ce malheureux prince Charles de Lorraine? Depuis longtemps déjà, le pavillon en bronze qui décorait la place du Musée de l'Industre est enlevé, mais nous ne voyons pas que l'on s'occupe de lui substituer le piédestal et la statue en question.



— Au moment où nous venions de tracer ces lignes nous lisons dans un journal ce qui suit :

M. le ministre de l'intérieur vient d'approuver le plan et le devis pour la construction au centre de la cour du Musée de l'industrie du piédestal de la statue du duc Charles de Lorraine; les travaux vont être immédiatement entamés sous la direction de M. l'architecte Suys.

Aussitôt que cette statue sera inaugurée nous nous empresserons d'en donner un dessin à nos lecteurs.



LE PROCUREUR NORMAND.

CONTE.

(Imité de Bonaventure Desperriers).

Au temps jadis, lorsque les gens de loi,
Pour s'enrichir, de tout faisaient emploi,
Et n'étaient pas, comme au siècle où nous sommes,
Par leurs vertus les modèles des hommes,
Un Avocat, disons un Procureur,
Voit arriver certain plaideur,
Bourse à la main, sollicitant son zèle
Et sa science; il s'agissait d'un pré
Qu'un voisin riche écornait à son gré.
C'était au fond très mince bagatelle;
Quelques cents francs les auraient mis d'accord.
La scène se passait en Basse-Normandie;
Plaider y semble un besoin de la vie;
On y plaide jusqu'à la mort.
Mons Chicaneau se chargea de l'affaire,
Et le plaideur s'en alla tout joyeux.
Arrive alors l'autre propriétaire,
Non pas à pied comme son adversaire,
Mais en équipage pompeux.
Pour Chicaneau c'était meilleure aubaine;
Il s'en empare, et bref, quand le premier revient :
« J'éprouve, lui dit-il, une bien grande peine,
» Mon ami, car il m'en souvient,
» (A ses engagements on tient)...
» Je suis votre partie adverse;
» Mais vous n'y perdrez point; je vous donne deux mots
» Pour un confrère adroit, Maître La Controverse. »
Notre plaideur n'était pas des plus sots.
Il rumine, à part soi, sur tout ce qui se passe;
Il y voit de la ruse, et cela lui déplaît :
» Que contient, dit-il, ce billet?...
» Mais quel scrupule m'embarrasse!
» Ce billet m'appartient: montrons un peu d'audace
» Et faisons sauter le cachet. »
Il lit : « Mon cher, à charge de revanche,
» Je vous envoie un chapon gras;
» Plumez-le pour votre dimanche;
» J'en avais deux; un seul suffit à mon repas.
— » C'est donc ainsi que de nous l'on se gausse
» Et qu'en vrais chapons l'on nous sauce!
» Bravo, bravo, s'écria le lecteur,
» Si mon voisin m'en croit, nous sortirons de cause. »
Il court chez le voisin; il exposa la chose :
De côté l'on mit toute aigreur.
Quoique Normands, avec franchise
On s'expliqua; tout fut terminé sans remise.
Voilà pourtant l'œuvre d'un Procureur.

LE BARON DE STASSART.





École Royale de gravure de Bruxelles — La Renaissance, Xme volume

LA MARCHANDE DE GIBIER,

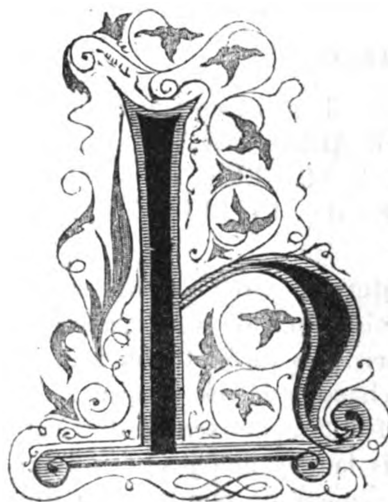
PAR A. VAN SCHENDEL.

Impr. de Delevingne et Callewaert.



CERCLE

DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES DE LA GALERIE SAINT-HUBERT.



Honneur soit rendu aux hommes intelligents qui se sont associés à la manifestation dont le *Cercle de l'Association des artistes* a pris l'initiative. Une réforme était imminente dans le mode de formation du jury d'examen, destiné à régler les admissions et les récompenses à l'exposition des beaux-arts; c'est à l'Association des artistes que l'on est redevable de l'arrêté du 16 juin qui modifie singulièrement celui du 5 avril 1845. Les artistes sont appelés, enfin, à nommer leurs pairs, et dorénavant, les jurys chargés de l'admission, du placement et des propositions pour les médailles, encouragements et achats, seront nommés par les artistes exposants. Voilà de ces réformes que nous approuvons; elles sont pacifiques, et en même temps qu'elles flattent la conscience de celui qui les accorde, elles satisfont l'amour-propre de celui qui les attend ou qui les reçoit.

Aucun journal n'a donné le texte de la proposition collective adressée au Ministre de l'intérieur. Nous sommes heureux d'avoir pu nous procurer ce document qui est conçu avec beaucoup de clarté et de fermeté. M. Rogier, qui aime tous les progrès, n'a pas fait attendre la réponse.

« Monsieur le Ministre,

» La commission directrice des expositions nationales d'objets d'art dispose des intérêts les plus chers aux artistes. Toujours ces opérations ont donné lieu à de nombreuses réclamations; nous venons vous prier, M. le Ministre, de vouloir bien, à l'avenir, appeler les intéressés à élire cette commission.

» Ce système est conforme à un principe qui reçoit en Belgique une large application; du reste, il enlèverait au gouvernement une responsabilité fâcheuse.

» Le mode d'exécution est loin de présenter des difficultés insurmontables; si comme nous l'espérons, M. le Ministre, vous adoptez le système que nous avons l'honneur de vous proposer, nous nous empresserons de développer nos idées, soit par écrit, soit verbalement, par l'intermédiaire de délégués.

» Les soussignés saisissent cette occasion pour exprimer le vœu que le gouvernement adopte les réformes indispensables qui sont plus en harmonie avec l'intérêt des artistes et la dignité de l'art.

» Veuillez agréer, M. le Ministre, l'assurance de notre haute considération. »

Plus de 80 signatures, parmi lesquelles on remarque les noms de MM. Gallait, Madou, Verboeckhoven, De Keyser, Wappers, Leys, Geefs, Fraikin, Francia, Hendrickx, W. Brown, Jehotte, de Braeckeleer, Verwée, Khunen, Jones, Lauters, Schubert, etc., etc., se sont associées à cette œuvre de rénovation artistique.

Nous n'entrerons pas dans les détails des quelques-unes des séances qui ont précédé ou suivi l'adoption de cette mesure importante, parce que tout le monde n'étant pas parfaitement d'accord il nous répugne de battre en brèche quelques restes de vieux préjugés défendus par des noms propres; ils passeront comme les vieilles choses et ils s'effaceront comme elles du monde des chimères, sous le souffle de la réalité et de la puissance des idées nouvelles.

LE PROJET DE M. DE MARNEFFE.

De même qu'il y a un *code* pour la politesse et les bonnes manières, un *manuel* pour la garde civique, un *vade mecum* pour les pâtissiers, M. de Marneffe, peintre de paysage, a pensé qu'il était indispensable que le *jury d'examen,* eût un *memorandum* pour le guider dans ses appréciations; il a donc préparé un petit plan d'après lequel on doit invariablement juger les œuvres d'art destinées aux expositions. — C'est tout simplement un anachronisme! — Les artistes n'ont pas besoin de leçons à cet endroit; leurs études, leur tact particulier, leur grande habitude de juger les œuvres d'art, les met en garde contre ces appréciations erronées, ces contre-sens honteux, commis à la face du ciel et à la barbe

des athéniens par ces braves et honnêtes bourgeois chargés, en maintes circonstances, des destinés artistiques du pays.

Beaucoup de projets de la nature de celui qui nous occupe ont été déjà soumis aux ministères qui se sont succédés depuis quelques années; M. Héris, entr'autres, en avait présenté un d'une application beaucoup plus pratique, bien que ce soit, au fond, les mêmes idées : seulement, M. Héris se contentait de demander l'adjonction des capacités artistiques à la liste du jury, sans pour cela faire un *vade mecum* dans le genre de celui de M. de Marneffe. Ce dernier document est trop curieux pour que nous privions plus longtemps nos lecteurs du plaisir de le connaître. Voici donc le projet Marneffe :

« L'intérêt des artistes doit être la loi suprême des expositions nationales.

» Quand on favorise l'individualité artistique, c'est au profit de l'intérêt général.

» Les chef-d'œuvres de nos grands maîtres ont produit plus de richesses au pays, et cela sans compromettre le moins du monde la fortune publique, que n'en rapporteront jamais telle ou telle industrie; et de toutes les gloires qui ont illustré la Belgique, la gloire artistique seule, malgré les vicissitudes de la patrie, brille encore sur son front d'une splendeur inaltérée.

» Diriger les artistes dans la voie tracée par nos aïeux; leur rappeler sans cesse que l'art, sous quelque forme qu'il se manifeste, doit être la réalisation de l'*idée du beau,* idée absolue, infinie, émanant de la Divinité, source unique de beauté et de grandeur; empêcher, en un mot, que l'art ne sacrifie ces qualités précieuses aux écarts déréglés d'une imagination capricieuse, et ne dégénère, pour flatter le goût vulgaire, en une ignoble et triviale industrie : tel est le but que doivent se proposer ceux qui sont appelés à diriger les beaux-arts.

» Une commission directrice des beaux-arts doit donc être composée non-seulement d'hommes qui puissent juger le bon et le mauvais en connaissance de cause, mais encore de gens de goût capables de discerner le moindre défaut parmi les beautés, la moindre beauté parmi les défauts.

» Ce sont eux qui, en *formulant leur jugement* sur les ouvrages exposés, doivent rétribuer chacun selon ses œuvres, signaler à celui qui se fourvoie le danger de ses écarts, diriger celui qui suit le sentier ardu de la vérité vers le but de ses efforts.

» Cette mission est digne d'âmes courageuses et indépendantes. Accomplie avec talent, conviction et conscience, elle exercera sur le sort de l'art, des artistes, et sur le goût du public, l'influence la plus salutaire; on verra bientôt l'École flamande reprendre encore sa splendeur première, et ses productions, recherchées, redeviendront encore une source de richesses. Les succès de circonstance seront alors appréciés à leur juste valeur, et l'artiste de talent, méconnu et abreuvé de dédains par un public égaré ou inhabile, en remportant chez lui son œuvre délaissée, ne succombera plus sous le poids du découragement, fort qu'il sera de l'assentiment des connaisseurs en qui il aura mis sa confiance, c'est-à-dire — *d'une commission qu'il aura choisie.*

» Car c'est une véritable anomalie que, dans un pays où la moindre autorité est soumise à l'élection, on impose une commission à ce qu'il y a de plus libéral au monde, les Beaux-Arts !

ADMISSION, ACHATS, RÉCOMPENSES.

» Un programme, indiquant les divers points de vue sous lesquels les ouvrages présentés au salon pourront être examinés, servira de guide au jury.

(Par exemple, en cette forme :)

L'INVENTION :

» Elle est, ou ÉLEVÉE, ou FAMILIÈRE, ou PASTORALE.

Histoire, *Genre,* *Paysage.*

» Elle comporte l'ORDONNANCE, la DISPOSITION, la VÉRITÉ, la CLARTÉ, la RICHESSE, le GRANDIOSE, le POÉTIQUE.

LE DESSIN :

» Sera jugé d'abord sous les points de vue de la VÉRITÉ, de la CORRECTION, de l'ÉLÉGANCE, de la GRACE, du MOUVEMENT, de l'EXPRESSION, de l'IDÉAL, puis sous celui de la science de l'ANATOMIE, de la PERSPECTIVE.

LE COLORIS :

» Sera d'abord considéré sous le point de vue de la VÉRITÉ, de la PERSPECTIVE AÉRIENNE, de la FRAICHEUR, de la FINESSE, de la VIGUEUR, de la SÉVÉRITÉ, puis de l'HARMONIE, de l'INTELLIGENCE DU CLAIR OBSCUR.

» Tous les ouvrages de peinture présentés au Salon seront d'abord examinés sous les trois points de vue généraux : l'invention, le dessin, le coloris. Les jurés attribueront un certain nombre de points à chacune de ces qualités, d'après leur plus ou moins de perfection, par exemple de 0 à 20.

» Les ouvrages qui, depuis la moyenne jusqu'au maximum, auraient obtenu relativement un nombre de points égal, seront alors examinés, chacun selon leur genre, sous un point de vue plus étendu, dans l'ordre indiqué par le programme.

» Ainsi on ajouterait aux trois qualités primordiales qui ont servi de base au premier jugement, un certain nombre de qualités qui en dérivent et les rendent plus parfaites; on attribuerait encore à chacune de ces qualités un certain nombre de points!.... En cas de parité, nouvelle épreuve plus étendue encore.

. . . .

» On comprend qu'en suivant cette méthode on pourra, si c'est utile, arriver même à un classement ordinal.

» La statuaire, l'architecture ne seront examinées que sous les deux premières catégories.

» Appréciés et classés comme nous venons de l'indiquer, la rémunération devient facile, ce n'est plus qu'une affaire de chiffres; elle sera juste selon que le jury sera plus ou moins éclairé, et le gouvernement, la prenant pour base, n'aura plus qu'à y attacher le genre de récompense qu'il jugera le plus convenable aux artistes.

» Il sera tenu procès-verbal des opérations du jury. Un *compte rendu* sera rédigé d'après ce document, c'est-à-dire d'après la manière dont chaque ouvrage aura été apprécié. Ce *compte rendu* sera sanctionné par les jurés et revêtu de leur seing.

» Ce document sera remis au ministre, soumis à son approbation et livré à la publicité.

» Je n'ai pas besoin de m'étendre sur l'importance d'un pareil document. Son influence salutaire me paraît, comme je l'ai dit plus haut, incontestable.

» F. de Marneffe. »

Nous reviendrons sur ce projet quand nous connaîtrons celui proposé par la commission administrative. Celle-ci vient d'être installée ces jours derniers et elle a déjà commencé ses travaux, en s'enquérant du choix définitif d'un local pour la prochaine exposition.

Il avait été question, comme on le sait, du marché de la *rue de la Madeleine,* mais aux ouvertures qui furent faites, le collége échevinal répondit au ministère par la demande d'un prêt de 150 mille francs pour l'achèvement de ce marché. Plus tard de nouvelles propositions furent faites et la ville répondit qu'elle se contenterait d'une simple allocation de 60 mille francs qui lui serait prêtée pour quatre années, sans intérêts, par le gouvernement. Le ministère a fait la sourde oreille jusqu'à ce jour, bien que l'avis de la commission administrative ait été que cet emplacement conviendrait parfaitement si le local pouvait être prêt à temps. La commission s'est, du reste, abstenue de manifester son opinion dans la question du plan financier proposé par la ville, elle a seulement donné son approbation quant à la convenance du lieu proposé.

N. B. Nous apprenons à l'instant que le local de l'ancien Musée sera mis à la disposition de la commission administrative, pour faire les préparatifs de l'exposition.

Nous rappelons en même temps à MM. les artistes que le 31 juillet, à minuit, est le terme de rigueur pour l'admission.

Exposition de 1848.



L'exposition nationale des beaux-arts, qui va s'ouvrir le mois prochain, nous imposera de nouveaux devoirs envers le public et les artistes. Nous comprenons parfaitement, que plus les circonstances sont difficiles, plus les artistes doivent resserrer les liens qui les unissent entre eux, et plus aussi la presse leur doit aide et protection. Nous ne faillirons à aucun des devoirs que nous impose cette nouvelle situation.

La Renaissance publiera pendant le temps de l'exposition, les meilleurs tableaux qui y seront admis, et elle le fera avec ce zèle et avec cette perfection qui ont toujours distingué les planches publiées par ce journal. Le texte sera confié à des hommes spéciaux, à des artistes qui, eux-mêmes comprennent l'importance de leurs jugements et la dignité de l'art.

Pendant le temps que durera le Salon de Bruxelles, *la Renaissance* publiera une feuille de texte et une gravure tous les huit jours, dérogeant ainsi à ses habitudes de périodicité, qui sont de paraître deux fois par mois. C'est là une amélioration qui n'échappera pas à nos lecteurs.

Déjà quelques planches sont commencées; nous devons à l'obligeance de plusieurs artistes, de nous avoir permis de commencer nos travaux avant ceux du jury. Nous serons donc en mesure, le jour de l'ouverture du Salon, d'initier déjà nos lecteurs à quelques-unes des plus belles œuvres qu'il renfermera.

UNE SOIRÉE CHEZ DE BÉRIOT.



Dans la délicieuse demeure de notre célèbre maëstro, l'aristocratie du talent avait donné dernièrement rendez-vous aux autres aristocraties, et certes, jamais entente ne fût plus cordiale; à minuit on se séparait à regret, en causant joyeusement des charmantes émotions de la soirée.

Rien de plus artistique, et de meilleur goût, que la nouvelle habitation de l'amphitrion. — Boiseries anciennes, taillées comme dentelles, tableaux d'un bon choix, meubles incrustés, tentures, bronzes, potiches, enfin, tout ce que l'art, dans tous les pays, a produit de plus heureux, décore l'intérieur de ce temple élevé aux arts..... puis pour comble de bonheur, un théâtre..... un vrai théâtre, un petit bijou d'élégance et de bon goût; et un orchestre..... un véritable orchestre conduit par De Bériot, rien que cela!!!... lequel orchestre nous a fait entendre deux ouvertures composées par son fils, ouvertures qui ont été bien vivement applaudies, renferment des motifs d'une grande originalité, et revèlent chez ce jeune virtuose un grand sentiment musical, et un savoir bien précoce, chez un enfant de 11 ans.

Deux jolis vaudevilles ont été joués avec infiniment d'esprit et d'entrain. La charmante comtesse de F......t, ainsi que mademoiselle C......r, ont fait preuve de beaucoup de talent; c'eut été réellement difficile de mieux rendre les nuances délicates des rôles dont elles avaient bien voulu se charger.

Madame De Bériot, que l'année dernière déjà nous avons eu le bonheur d'applaudir, a joué un rôle de jeune fille, avec une distinction, une grâce, une finesse ravissantes; aussi, a-t-elle manqué d'être enterrée vivante sous les fleurs qui pleuvaient sur elle!

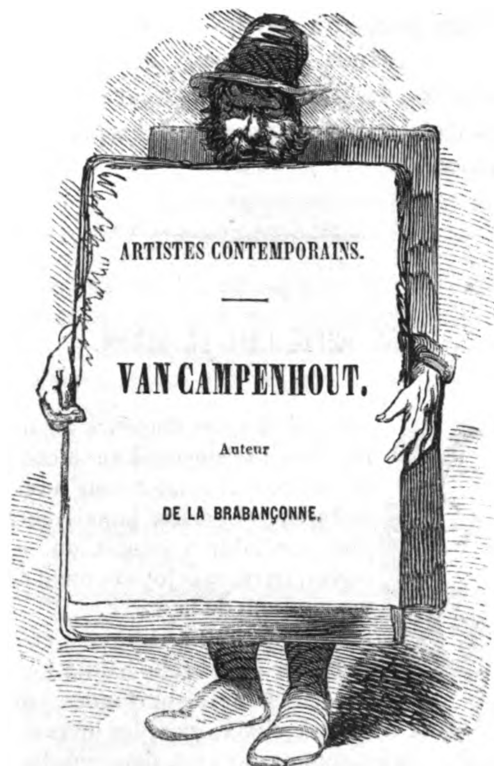
Messieurs P...n, F...r et Adolphe Siret, l'ont parfaitement secondée, et ont eu leur part des bruyants applaudissements de ce public d'élite, où se trouvaient réunis la haute noblesse, les sommités diplomatiques et beaucoup de nos premiers artistes.

Les adorables petites sœurs Milanollo, ont exécuté sur le violon, un des plus charmants duos de notre grand maëstro, ce Roi des violonistes passés, présents et futurs! — Jamais elles n'avaient joué avec plus d'entrain, plus de cette exquise délicatesse qui les ont placées si haut dans le monde musical.

Nous commettrions une bien grave et coupable injustice, si nous omettions d'offrir notre tribut d'éloges à Monsieur De Bériot (fils cadet), le plus spirituel *bambino* qu'il soit possible de voir, et qui dans *l'ouverture* qui a *clôturé* la soirée, a *tenu* le triangle avec un aplomb, une mesure, qui certes lui eussent conquis l'approbation du grand Habeneck lui-même. Ajoutons que le morceau a été applaudi à outrance, et instamment redemandé; le jeune virtuose s'est exécuté avec cette touchante modestie qui est le plus bel apanage des grands talents!!!

Mille remerciements à De Bériot, qui nous rappelle sous le magique drapeau de l'art. Resserrons-nous autour de cette flamme sacrée, qui réchauffe les cœurs et les esprits glacés par les froids calculs de l'intérêt et les pénibles réalités de la politique. Hommage aux arts, toujours si chers à la Belgique, seul pays de l'Europe peut-être où il soit donné à leurs émules de passer une soirée comme celle que nous avons essayé de décrire.

F.





AMPENHOUT (François Van-), né à Bruxelles le 5 février 1779, est fils d'un aubergiste de cette ville. Il reçut son éducation première d'un ecclésiastique français émigré. Il apprit en même temps la musique pour laquelle il ressentait un goût bien décidé; Pauwels, violoniste d'un grand talent, compositeur élégant et distingué (1), lui enseigna l'étude du violon. Le jeune Van Campenhout n'était pas destiné au théâtre, son père le plaça chez un procureur de la ville, où il fut occupé d'abord à faire toutes les corvées du saute-ruisseau. La procédure n'avait pas d'attrait pour le jeune homme, il renonça donc à la bazoche pour entrer à l'orchestre du théâtre de la Monnaie, en qualité de surnuméraire. A cette époque, on jouait au théâtre du Parc la comédie bourgeoise; Campenhout se fit agréger dans cette société. Il débuta par le rôle de Félix dans *la Jambe de bois*, que Pauwels lui fit chanter avec ce goût exquis qu'il avait puisé à Paris dans la fréquentation de Viganoni, célèbre ténor de la troupe italienne du théâtre de *Monsieur;* son succès fut éclatant. Van Campenhout avait une voix de soprano charmante; la muse étant arrivée et terminée, il se trouva possesseur d'un ténor (qu'alors on appelait haute-contre) d'un timbre et d'une étendue remarquables (2). Sous le rapport physique, il avait été généreusement doté par la nature. Une taille élancée et bien prise pour l'emploi des jeunes amoureux, une figure distinguée, des traits réguliers, beaucoup de mobilité dans la physionomie; tous ces avantages réunis n'avaient point échappé à la sagacité de son professeur de violon qui lui avait conseillé le théâtre. On remarquait déjà dans le jeune musicien, cette facilité de vocalisation qui lui était naturelle, et qui lui permit d'aborder les *fioritures* les plus scabreuses, pour lesquelles il eut toujours une tendance irrésistible, et peut-être un peu trop portée vers l'excès. Ce fut lui qui contribua pour sa part, à introduire au théâtre le style fleuri et brodé, dont on n'avait guère l'idée auparavant, car les chanteurs, pour la plupart, ne brillaient pas alors par une exécution vocale fort remarquable. Il joua successivement plusieurs rôles; toujours avec des encouragements qui ne lui firent point faute.

(1) Jean-Englebert Pauwels, né à Bruxelles, le 24 novembre 1768, mort le 4 juin 1804, était élève de Lesueur pour la composition. C'est lui qui a fondé la Société du Grand-Concert, rue Ducale. On lui doit : la *Maisonnette dans le bois*, l'*Auteur malgré lui*, et *Léontine et Fonrose*, trois opéras représentés avec succès sur notre Théâtre; des symphonies, des messes et nombre de morceaux détachés qui pour la plupart sont gravés. On peut dire que Pauwels avait opéré une révolution musicale en Belgique. Il a formé des élèves distingués; et l'on était encore loin en France de l'école moderne, que déjà il se faisait gloire de la professer.

(2) Sa voix de poitrine s'étendait depuis l'*ut* grave, jusqu'à l'*ut* 2e octave. Sa voix de tête (appelée improprement à cette époque *fausset*) atteignait avec facilité le *fa* sur-aigu.

Après ces quelques représentations jouées en société dramatico-bourgeoise, on lui proposa un engagement pour le théâtre de la Rhétorique de Gand; il accepta. Dès lors il prit rang dans la grande famille lyrique. Ce théâtre, ne pouvant pas se soutenir, ferma au bout de quelques mois. Campenhout revint à Bruxelles; Pauwels lui donna de rechef des leçons de chant, et le fit débuter le 24 septembre 1798, par le rôle d'Alvar dans *Asémia;* il obtint un succès non contesté dans l'*Aria di Bravura,* véritable cassecou, dont il se tira avec hardiesse et honneur. Cet air écrit dans le style de tous ceux, destinés aux *prime-donne,* qui brillaient à cette époque, sur les théâtres de Paris, était presque toujours supprimé par les ténors, qui alors, tenaient les premiers emplois.

Après ces heureux essais, notre jeune débutant alla passer quelques mois à Anvers, y acquit un peu d'habitude de la scène, et revint à Bruxelles y tenir l'emploi des Colins, seconds ténors, et troisièmes amoureux dans la comédie. Il chanta avec un rare bonheur, le rondeau des *Visitandines : Enfant chéri des dames.* Engagé seulement pour un emploi très-secondaire, il n'aborda pas moins les rôles les plus importants, tels que Polynice, dans *OEdipe à Colonne*, Enée dans *Didon*, Achille dans *Iphigénie en Aulide*, etc.

C'est alors que Mme Rousselois, cette actrice consommée et toujours regrettée, aida Campenhout de ses excellents conseils, dont, par la suite, il sut faire une sage application. C'était sous l'administration Ribié; alors le substitut de l'acteur en emploi, était payé à raison de *mille fancs par an!!!*

Sous l'administration suivante (MM. les actionnaires), il fut engagé aux appointements de 2,400 fr., pour le même emploi et les rôles de Martin-ténor y annexés. C'est alors qu'arriva à Bruxelles le chanteur Desfossés, dont on se rappelle encore la voix suave et argentine. Les deux ténors créèrent *Maison à vendre*, avec un succès d'enthousiasme sans exemple jusque-là. Notre nouveau *Martin*, chanta peu de temps après, toujours guidé par son ami Pauwels, le rôle d'Hector dans *Auberge en Auberge,* opéra de Tarchi; il y obtint un succès pyramidal, comme on dit aujourd'hui, il fit *furore*, et son nom vola de bouche en bouche. Campenhout fit ses adieux à ses concitoyens, par ce rôle, qui depuis lui, n'a plus été abordé, et quitta Bruxelles pour se rendre à Brest, où son jeune talent fut accueilli de la manière la plus favorable; il y passa deux années (1). Il revint à Paris, prit un engagement pour le théâtre de la porte St.-Martin (on y jouait aussi l'opéra-comique), et y débuta dans la *Bataille des Pyramides;* ce théâtre ne tarda pas à fermer. Les administrateurs-actionnaires du théâtre de Bruxelles, par l'organe du comte d'Arberg, lui firent des propositions qui furent acceptées, et qui peu de jours après, l'empêchèrent de signer avec Feydeau un engagement de 4,000 francs sans débuts. Campenhout revint parmi ses compatriotes (1804), et assista bientôt aux funérailles de son ami Pauwels, cet excellent maître, cet artiste, tant et si longtemps regretté. Vers la fin de l'année théâtrale, Steibelt, l'un des pianistes les plus célèbres de cette époque (2) vint à Bruxelles; il s'agissait de représenter son opéra de *Romeo et Juliette;* Desfossés étant malade, il manquait le rôle principal. On s'adressa à Campenhout, qui apprit le rôle en très-peu de jours, le chanta et le joua avec une verve, un abandon et une sensibilité qui produisirent un effet extraordinaire sur les spectateurs, étonnés de trouver tout-à-coup en Campenhout, un talent dramatique presqu'ignoré. Jamais triomphe ne fut plus complet. Cette soirée fut terminée par un concert, où figurait en première ligne l'auteur de l'opéra qu'on venait de jouer; Cam-

(1) A son arrivée à Brest, Campenhout s'apercevant que son nom, à la désinence insonore, était prononcé difficilement par des bouches françaises, le changea en celui de *Campenaut;* depuis lors il ne fut plus connu en France que sous ce nom-là.

(2) Mort à Saint-Pétersbourg, le 23 sept. 1823.

penhout-Roméo, encore sous l'impression qu'avait produit sur lui, le talent d'exécution du célèbre pianiste, s'approcha avec une sorte de timidité du compositeur et lui dit d'un accent pénétré : « Monsieur, vous avez été merveilleux ce soir ! » A son grand étonnement, l'amant improvisé de Juliette reçut cette réponse du maëstro : « C'est vous, monsieur, qui avez fait merveille ! » ce suffrage de la part d'un grand artiste a toujours eu une grande valeur aux yeux de celui qui fait le sujet de cette notice biographique.....

L'année suivante (1805), un engagement de 3,000 florins l'appela à Amsterdam, pour y tenir, au Théâtre Français, l'emploi d'Ellevion et premières hautes contres (premiers ténors) en tous genres. Il débuta avec un éclatant succès par le *Prisonnier*, opéra de Della-Maria, et le *Trente et Quarante* de Tarchi ; il joua successivement tous les rôles importants de son emploi (1). Quelque temps après, il profita d'un congé qu'on lui accorda pour se rendre à Paris. Recommandé à Rey, chef d'orchestre du Grand-Opéra, le ténor belge obtint une audition au grand foyer et une autre au théâtre, toute la troupe chantante présente. Le jury était composé de Lays, Laniez, Lasuse, Rey, Adrien etc. On l'entendit dans Polynice, *OEdipe à Colonne*, et l'épreuve amena le résultat le plus favorable. On l'admit aux appointements de 4,000 francs jusqu'au moment de ses débuts ; mais pour rester à Paris il eût fallu la résiliation de son engagement à Amsterdam, et il ne l'obtint pas.

De retour en Hollande, il y trouva la célèbre Grassini (2), la *Malibran* de cette époque, donnant des concerts. Pour pouvoir la seconder dans quelques opéras italiens qui furent montés sur le théâtre d'Amsterdam, Campenhout se mit à apprendre la langue italienne et fut en peu de temps capable de paraître dans *Gli Orazi e Curiazi* et la *Morte di Cleopâtra*. En 1807, il contracta un engagement très-avantageux pour le théâtre de La Haye, et fit partie de la chapelle et de la musique du roi Louis Napoléon, en qualité de premier ténor. C.-H. Plantade, maître de chapelle et directeur de la musique du frère de l'Empereur devint son professeur de chant et lui voua une amitié qui ne se démentit jamais. En 1808, la cour du roi de Hollande fut transportée à Amsterdam. C'est dans cette ville que Campenhout s'essaya dans la composition par un drame lyrique en 3 actes, intitulé : *Grotius, ou le château de Loewenstein*. Cet ouvrage dont le sujet était puisé dans les annales du pays, obtint un accueil et une faveur tout particuliers. Malgré le succès de son œuvre musicale, résultat de l'instinct et d'une heureuse organisation plutôt que des règles de l'harmonie, Campenhout sentit qu'il lui manquait beaucoup de cette dernière science, et il eut recours aux conseils de Navoigille aîné et de Saint-Amans qui lui donnèrent des leçons dans cette partie de l'art, jusque-là étrangère à l'auteur de *Grotius*.

En 1809, Campenhout fut engagé à Rouen ; il y débuta par le rôle d'Alva d'*Azémia*, et celui de Blinval dans le *Prisonnier*. Son apparition au Théâtre des Arts, fut couronnée par un beau et légitime succès ; il chanta le rôle d'Alvar trois fois de suite dans la même semaine. Lorsque Boieldieu vint monter dans sa ville natale (3) son opéra de *Jean de Paris*, il entendit plusieurs fois Campenhout et conçut dès lors une vive amitié pour celui qui avait été l'heureux interprète de ses délicieuses inspirations. Après quatre ans de séjour et de succès incessants, Campenhout quitta la capitale de la Normandie, emportant les suffrages et les regrets d'un public sévère mais équitable.

Il retourna à Amsterdam où il fut accueilli comme une connaissance qu'on était charmé de revoir ; les événements politiques d'alors (1813), lui firent quitter la Hollande ; il prit un engagement pour Lyon (1814). En passant par Bruxelles, il joua dans *Richard cœur de lion* et *Maison à vendre*. Ce furent les mêmes pièces qui lui servirent de debut à son arrivée à Lyon ; sa réussite ne fut pas douteuse un instant.

Notre chanteur-compositeur donna en août 1815, le *Passe partout*, opéra comique en un acte, paroles de Monperlier ; il composa aussi beaucoup de musique de danse, et les chœurs d'*Athalie* pour les représentations de Talma (1).

A l'expiration de son engagement, il alla à Bordeaux où il resta d'abord deux ans ; il y débuta par *Joseph* et les *Maris-garçons* et joua successivement tous les grands rôles de l'opéra comique et du grand opéra, avec un égal succès.

Il revint en Belgique en 1818, fit les beaux jours d'Anvers, et retourna à Lyon, l'année suivante ; de là il revint à Bordeaux, où il composa un opéra en 2 actes : l'*Heureux mensonge* : puis un ballet ; *Diane et Endymion*, et plusieurs divertissements.

Depuis l'époque de ses premiers essais au théâtre de la *Rhétorique*, Campenhout retourna à Gand en 1823 ; il y créa plusieurs rôles, qui tous lui firent le plus grand honneur. Il quitta le théâtre de cette ville pour aller à l'Odéon de Paris, où il débuta dans le *Barbier de Séville*, par le rôle d'Almaviva, qui lui fut très-favorable sous le rapport de la vocalisation, partie de l'art du chant qu'il possédait à un degré remarquable.

En 1826, il partit pour La Haye, et il fit une vive sensation dans le répertoire de Rossini.

Voici arriver la retraite du ténor qui avait encore bien du temps à consacrer au culte des arts, attendu qu'il avait conservé toute la plénitude de ses moyens vocaux, sa verve inépuisable et toujours un goût irréprochable. Ce qui le détermina à prendre sitôt ce parti, ce fut un embonpoint prématuré et un peu trop prononcé pour son emploi. Il termina donc sa carrière lyrico-dramatique à Gand (1827) où il était engagé sur le pied de fr. 15,000, émoluments alors très-élevés.

Campenhout se fit entendre au concert d'Apollon (1828), il y chanta deux grandes scènes de Portogallo et Mercadante ; on y exécuta également deux actes de *Moïse* de Rossini, dans lesquels il était chargé du rôle d'Aménophis. Son succès dans cette solennité fut des plus complets et ne laissa aucun doute sur l'impression favorable qu'il avait produite. Les Bruxellois n'avaient plus entendu depuis 1814, celui qui venait de renoncer au théâtre. Dans cette même soirée il chanta avec Mlle Dorus (2), un duo qui causa le plus grand plaisir, et dans lequel il se fit remarquer par un chant *spianato* et parfaitement rythmé. Il avait dans son chant une désinvolture et un laisser-aller qui lui réussissaient toujours. Notre chanteur avait fait sous le rapport du mécanisme de la voix, et sous son rapport physiologique, des études constantes et ardues. Il donna ses soins et ses conseils à plusieurs sujets, qui surent profiter de sa théorie, qu'ils mirent heureusement en application.

La vie artistique de notre musicien-acteur, chanteur et compositeur, constate une longue carrière des plus laborieuses et sans cesse consacrée à l'art, qui l'avait si vivement impressionné dès son enfance. Depuis sa retraite du théâtre, il s'était occupé sans relâche de composition. On remarque dans ses ouvrages une facture facile et élégante ; ses mélodies ont de la fraîcheur et de la grâce ; son harmonie, claire, souvent vigoureuse et sans recherche, est toujours bien appliquée au sujet qu'il a à traiter. Ses transitions ne sont ni trop brusques, ni heurtées ; son instrumentation, quelquefois un peu trop chargée, produit de l'effet et ne manque pas d'un certain charme. En somme, plusieurs de ses œuvres, où règne beaucoup de verve, lui font le plus grand honneur et l'ont placé avantageusement dans l'opinion des artistes consciencieux et des amateurs éclairés. Au nombre de ses ouvrages sérieux, nous devons mentionner deux *messes solennelles*, un *Te Deum* et *son Requiem* ; ces œuvres sacrées ont réuni les suffrages de *dilettanti* les plus exigeants et les plus rigides.

Le nom de Campenhout se rattache glorieusement à la révolution de Septembre 1830 par son chant national de la *Brabançonne*. Improvisé sous le canon de l'ennemi, entonné par l'auteur lui-même dans les lieux publics pour exciter les Belges à la conquête de leur indépendance, cet hymne patriotique a produit en Belgique, le

(1) Après avoir travaillé le violon avec Pauwels, il renonça à l'étude de cet instrument qui est contraire et peu favorable au développement de la voix. Cependant il en faisait usage dans les *Maris-garçons*, opéra dans lequel il exécutait avec goût un *solo* assez important.

(2) Aujourd'hui retirée du théâtre, et vivant à Paris.

(3) Boieldieu né à Rouen, le 15 décembre 1774, est mort à Paris, le 8 octobre 1834.

(1). Campenhout a fait pour l'opéra, ce que Talma avait fait pour la tragédie ; il a régénéré le costume théâtral.

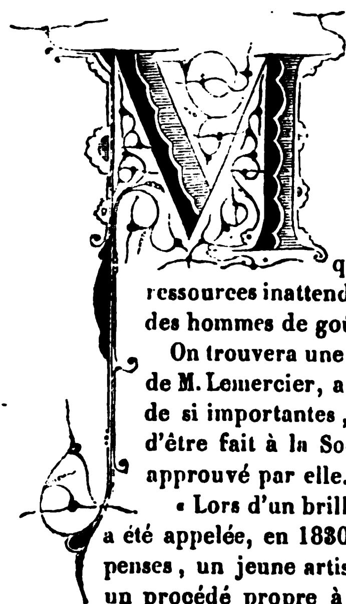
(2) Aujourd'hui Mme Gras, qui a quitté, il n'y a pas bien longtemps, l'Académie Royale de Musique de Paris.

même effet moral qu'autrefois en France la *Marseillaise*, sa sœur aînée. Campenhout était décoré de la croix de fer, avait reçu sous le ministère de M. Vandeweyer, l'ordre de Léopold, en même temps qu'une pension de 2,100 francs.

La liste des œuvres musicales de notre compatriote est assez étendue ; elle se compose de 74 pièces différentes, parmi lesquelles on compte outre celles déjà indiquées plus haut : *Les quatre Journées*, grand-opéra en un acte (1830 inédit); *Gillette de Narbonne* , opéra en 3 actes (inédit;) *Térésa, ou la femme du Pêcheur de Sorente,* drame-lyrique en un acte , (inédit) ; plusieurs cantates, un album musical, des symphonies, des divertissements, des romances, des marches , etc., 34 morceaux de musique sacrée, etc., etc.



PROGRÈS DANS LA LITHOGRAPHIE.



M. Lemercier, qui s'était élevé depuis longtemps au premier rang parmi les lithographes, vient de faire faire à la découverte de Senefelder un très-grand pas.

Il a trouvé un art tout nouveau, qui fournira aux artistes de grandes ressources inattendues et qui multipliera les jouissances des hommes de goût.

On trouvera une indication des nouvelles découvertes de M. Lemercier, auquel la lithographie en devait déjà de si importantes , dans le rapport suivant, qui vient d'être fait à la Société d'encouragement de Paris et approuvé par elle. — C'est le rapporteur qui parle.

« Lors d'un brillant concours dans lequel la Société a été appelée, en 1830, à décerner de nombreuses récompenses , un jeune artiste, M. Tudet, soumit à son examen un procédé propre à obtenir en lithographie les effets de la *manière noire ;* une médaille d'or vint récompenser ses efforts, mais, malgré la facilité d'exécution de ce procédé, les effets remarquables auxquels il peut donner lieu, un faible nombre seulement de produits furent obtenus par ce moyen.

» Un imprimeur lithographe, dont la Société a été à même d'apprécier les talents et le dévoûment à la pratique d'un art auquel il s'est consacré, M. Lemercier, partant du point qu'avait étudié M. Tudet, mais y ajoutant tout ce que sa longue expérience, son habileté et son génie inventif l'ont mis à même de réaliser , est parvenu à fournir aux artistes des moyens d'une remarquable simplicité et d'un facile emploi, qui apportent dans la pratique du dessin lithographique des perfectionnements tels qu'ils en font, pour ainsi dire, un art tout nouveau.

» La gravure a produit de tels chefs-d'œuvre que l'on ne saurait trop désirer de la voir les multiplier encore; mais elle a pour condition un travail long qui ne permet pas aux artistes de jeter sur le métal le produit de leur imagination. Le dessin lithographique avait apporté à ceux ci des moyens d'exécution qui ne rendaient plus nécessaire l'intermédiaire du graveur pour reproduire en grand nombre le dessin qu'ils avaient eux-mêmes tracé.

» Les procédés présentés par M. Lemercier et dont un assez grand nombre de produits sont sous les yeux du conseil permettent à l'artiste un travail aussi facile et aussi rapide que celui qu'il exécuterait sur le papier avec le crayon ou l'estompe, et produisent sous sa main des effets que presque vainement on cherchait à obtenir au moyen du crayon lithographique.

» Rien de plus simple que les moyens que M. Lemercier vient de mettre à la disposition des artistes ; nous en tracerons successivement l'exposé.

» On exécute un dessin avec le crayon et on le saupoudre de poudre de crayon que l'on étend à sa surface par l'action d'un blaireau; on retouche par dessus avec le crayon et l'encre ou le crayon d'estompe, et l'on obtient ainsi la puissance de ton à laquelle on veut parvenir.

» Le crayon d'estompe permet d'obtenir des dessins très-artistiques , mais c'est comme adjonction au crayon qu'il est surtout précieux.

» Les pierres de teinte ont ajouté un grand charme aux dessins dans lesquels on les emploie. La première idée de leur emploi est due à M. Julien , connu par ses belles planches de figures faisant partie du cours d'étude aux deux crayons : les perfectionnements sont dus à M. Lemercier.

» En diminuant la force du vernis et augmentant le ton avec du crayon d'estompe lithographique, et imprimant à plusieurs pierres ou avec une pierre à deux tons, et saupoudrant quelques parties avec des couleurs préparées à cet effet , on obtient des résultats extrêmement remarquables.

» On doit à M. Lemercier d'importantes améliorations à la chromo-lithographie pour laquelle vous avez accordé un prix à M. Engelmann en 1831 : le beau vitrail de l'église de Dreux qui est sous les yeux du conseil montre tout ce que l'on peut attendre des procédés de M. Lemercier, qui , en même temps qu'il diminue le nombre des pierres, fournit une régularité de fondu que l'on n'avait pu atteindre jusqu'ici. L'exécution est très-simple.

» On frotte une pierre grainée avec une tablette de crayon lithographique de manière à l'en couvrir entièrement ; on adoucit le ton obtenu en passant sur tous les points une brosse dure ; on l'atténue avec une flanelle , et l'on modèle ensuite au crayon d'estompe, à l'encre et au grattoir, toutes les formes que l'on veut obtenir, ce qui permet, avec une seule pierre, de réaliser plusieurs tons.

» Quelques-uns des dessins que vous avez sous les yeux ont été exécutés par ces moyens , dans un si court espace de temps qu'avec l'estompe sur le papier il serait difficile de procéder plus rapidement, et, comme nous l'avons déjà dit , beaucoup des effets obtenus n'auraient pu l'être par le crayon lithographique.

» Dans la libéralité qu'il met dans tous ses rapports, M. Lemercier a communiqué ses procédés à tous ceux qui ont pu en tirer un utile parti ; vous lui tiendrez compte de la facilité qu'il a procurée aux artistes de les faire servir au perfectionnement d'un art aussi digne d'intérêt. »



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.



Le piédestal de la statue équestre de M. Simonis, — Godefroid de Bouillon, — sort de terre avec une merveilleuse rapidité. Déjà, la construction, qui nous paraît d'un style assez massif et peu en harmonie avec le personnage qu'elle doit supporter, est montée à six pieds au-dessus du sol, et l'ardeur que l'on déploie en cette circonstance, nous fait présager que l'on sera en mesure d'ériger la statue au mois de septembre prochain.

Nous nous demandons souvent, en passant près de la cour du Musée de l'Industrie, veuve aujourd'hui de son charmant petit pavillon en bronze, pourquoi la même activité ne règne pas sur ce point, et pourquoi ce malheureux prince Charles de Lorraine, est-il moins bien partagé que Godefroid de Bouillon? Nous ne comprenons vraiment pas toutes les lenteurs dont on entoure l'érection de ce monument achevé depuis longtemps. On dirait, que pendant qu'on cherche, d'un côté, à embellir la capitale, on s'amuse à la rendre, de l'autre, l'objet des risées et des commentaires. La statue du prince Charles a déjà subi assez de quolibets, — non pas comme statue, — mais comme difficulté d'emplacement, — pour qu'il soit temps d'en finir une bonne fois avec toutes ces tergiversations. L'arrêté est rendu; il faut enfin qu'on l'exécute!

M. Oscar De Haes, peintre, vient de mettre la dernière main à un tableau représentant l'*Assomption*.

Cette toile, d'une dimension assez considérable, est destinée à l'église de Turcoing, département du Nord, en France.

Sans vouloir en rien influencer les jugements, il nous a paru que si l'on ne peut contester le talent à M. De Haes, il n'en agirait pas moins sagement, en circonscrivant le cercle de ses créations qui, dans un genre plus modeste, mais non moins méritoire, portent l'empreinte visible des dispositions les plus heureuses. Le portrait d'un de nos compatriotes nous a dicté cet avis; touche, coloris et dessin y sont infiniment supérieurs à ce que nous avons trouvé dans son *Assomption*, et nous autorisent, croyons-nous, à prédire que si, au lieu de se lancer dès aujourd'hui témérairement, comme ne le font que trop de jeunes artistes dans des routes trop épineuses pour eux, M. De Haes veut profiter de sages conseils, indispensables à tout débutant, l'avenir s'offre à lui plein d'encouragements et de récompenses pour ses veilles et pour ses travaux.

Le gouvernement vient enfin de prendre un parti à l'égard de la prochaine exposition nationale des beaux-arts. Une commission nommée par lui sera chargée des soins administratifs, tandis que tout ce qui concerne le placement des objets d'art, les achats et les récompenses appartiendra à des jurys élus par les artistes.

Il nous reste à désirer que les longs retards mis à prendre cette décision alors que, précédemment, la direction de l'exposition était toujours nommée au moins six mois d'avance, n'aient pas de fâcheuses conséquences pour la bonne organisation et la splendeur de la prochaine exposition.

Voici l'arrêté qui nomme cette commission administrative :

EXPOSITION NATIONALE DES BEAUX-ARTS DE 1848.

LÉOPOLD, roi des Belges.

A tous présents et à venir, salut.

Revu notre arrêté du 5 avril 1845, portant règlement pour les expositions nationales d'objets d'art;

Considérant que quelques-unes des dispositions dudit arrêté sont devenues susceptibles de modifications, mais qu'il importe, en attendant qu'il soit statué à cet égard, d'arrêter dès à présent les mesures relatives à l'organisation de l'exposition qui doit s'ouvrir le 15 août prochain;

Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. La direction de l'exposition nationale des beaux-arts de 1848 est confiée à une commission de sept membres, nommés par nous et dont les fonctions sont gratuites.

Art. 2. La commission directrice est chargée de la réception, de la surveillance et du renvoi des objets adressés à l'exposition, des publications et catalogues, de la police des salons et de la comptabilité.

Elle peut aussi servir d'intermédiaire entre les artistes et les amateurs, pour traiter de la vente des objets exposés et proposer des échanges.

Art. 3. Les jurys chargés de l'admission, du placement et des propositions pour les médailles, encouragements et achats, seront nommés par les artistes exposants, d'après un mode à déterminer ultérieurement.

Art. 4. Sont nommés membres de la commission directrice :

MM. le chevalier Wyns de Raucour, bourgmestre de Bruxelles, président;
Navez, président de la commission administrative du Musée royal de peinture et de sculpture, vice-président;
Blaes (A.), conseiller communal;
Delecourt (V.), vice-président du tribunal de première instance;
Dugniolle (J.), ancien chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'intérieur;
Fétis (Ed.), membre de la classe des beaux-arts de l'académie royale de Belgique;
Materne, secrétaire-général du ministère des affaires étrangères.

Art. 5. Le sieur Delmotte (H.), employé à la division des beaux-arts, remplira les fonctions de secrétaire et d'agent comptable.

Art. 6. Notre ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 16 juin 1848.

LÉOPOLD.

Par le roi :
Le ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

Tous les ateliers de nos artistes sont en pleine activité. Dans un de nos prochains nos nous rendrons compte de quelques-unes des principales toiles qui doivent figurer à la prochaine exposition.

On nous écrit de *Bruges* :

Nous apprenons qu'un de nos jeunes compatriotes s'est de nouveau distingué, M. Louis Pavot, vient de remporter le second grand prix en architecture au concours de l'académie de Bruxelles. Il nous est d'autant plus agréable de communiquer cette nouvelle à nos lecteurs, qu'ils se rappelleront que M. Pavot est un ancien élève de notre académie, où il était il y à peine deux ans, premier en architecture.

— La saison des bains à Ostende n'attire point cette année, comme les précédentes, une grande affluence de monde, surtout d'étrangers, L'on n'y voit point comme précédemment, des Russes et des Allemands; la plus grande partie des personnages qu'on y rencontre sont des Anglais et des Français.

A Spa, les étrangers abondent et le nombre en est plus considérable que jamais. La population de ce pays s'accroît chaque jour.

On a dit bien souvent que l'Europe avait deux capitales : une capitale d'hiver, PARIS; une capitale d'été, BADE.

Jamais cette expression ne fut plus exacte à l'égard de Bade, où de nombreux représentants de la *fashion* européenne se sont donné rendez-vous : car Bade a conservé sa couronne; elle est toujours la reine des eaux, l'Eden enchanté que respectent les agitations des partis.

En ce moment, on y remarque M. le comte et Mme la comtesse d'Appony; le prince Barclay de Tolly; le comte Kagenack; le comte Ozeroff; MMes les comtesses Kisselef, Sigenfeld, Columbi; Mme la comtesse polonaise Jarazewska, vingt autres noms qui nous échappent à cause de la difficulté de les écrire.... Il y a aussi à Bade M. Lefebvre, le chargé d'affaires de la République française à Carlsruhe, dont le nom est honorablement connu dans les fastes diplomatiques.

En voilà bien assez pour appeler et réunir à Bade toutes les personnes du monde élégant qui hésitaient encore à accomplir leur pélérinage accoutumé, à revoir la cascade de Geroldsau, le Stauffenberg, à se promener sous les riants ombrages de Lichtenthal, à visiter tous ces sites européens, dont l'attrait exerce tant de séductions.

Sécurité, bonheur, plaisir et santé, tels sont les titres de cette fraîche et ravissante oasis où l'existence coule dans un long enchantement, où la nature, l'art et la société se prêtent un mutuel appui. Vite, courons à Bade, nous y retrouverons tous les artistes célèbres qui, par un piquant contraste avec les oiseaux voyageurs, accomplissent leurs pérégrinations pendant l'été.

Parmi les artistes Belges qui se proposent de contribuer à l'éclat de notre prochaine exposition nous signalons avec plaisir notre habile peintre de

miniature, M. Edouard De Latour, que de lointains voyages ont pendant quelques années éloigné de Bruxelles.

Nous avons été à même dernièrement d'admirer dans son atelier plusieurs excellentes miniatures, dont nous nous reservons le plaisir de parler plus longuement dans notre compte rendu du salon.

Disons toutefois, que les portraits de M. E. Fierlants, de M. Suys, de M. E. Verboekhoven font le plus grand honneur à M. De Latour et peuvent rivaliser les plus belles miniatures de nos voisins d'Outremer et d'Outre-Quiévrain !



CAQUETS DRAMATIQUES.

GRAND-OPÉRA. — THÉATRE-ROYAL.

Il faut avouer que nous sommes un singulier peuple; tandis que l'on se mitraillait à Paris, nous allions entendre chanter Duprez, au *Théâtre-Royal de la Monnaie*, nous allions applaudir les ravissantes agaceries du *Chevalier de Létorières* et *Vert-Vert* au *Théâtre des Galeries ;* nous allions même examiner *les ombres Chinoises* de *Séraphin* (le voisin du *Vaudeville*, où l'on va toujours malgré les chaleurs), sans plus nous inquiéter de tout ce qui se passe que s'il ne se passait absolument rien. Heureuse insouciance, née d'une politique sage, éclairée et tranquille. La Belgique est peut-être le seul pays du monde où les arts ne meurent pas encore de faim, et la seule contrée que la Providence ait semblé préserver jusqu'ici du péril des révolutions et des affreux malheurs d'une guerre civile. Ce qui se passe en France n'est pas fait, à la vérité, pour lui donner le goût des émeutes, ni pour engager les démocrates belges à jouer la même partie qu'ils perdraient encore beaucoup et infiniment mieux à Bruxelles qu'à Paris. Ici on a une horreur instinctive de toute *idée rouge* ou même de toute *idée jaune;* on reste dans le tricolore, et on se renferme dans sa nationalité. C'est encore ce qu'il y a de mieux. Malgré toutes les nouvelles sinistres qui nous arrivent de toutes parts, disons-nous, l'art et les artistes trouvent encore le moyen de vivre; Ils vivent mal, sans doute mais ils vivent ; c'est presque une exception à la règle, par le temps qui court. L'exposition des Beaux-arts qui va s'ouvrir le mois prochain sera, dit-on, plus brillante que jamais, et les spéculateurs étrangers se donneront rendez-vous sur cette terre hospitalière et artistique, pour courir toutes les chances de la fortune. Ils joueront aux tableaux comme on joue à la bourse, et comme les bourses sont toutes assez mal famées pour le quart-d'heure, l'art héritera de la spéculation comme autrefois la spéculation héritait de l'art. Les artistes de toutes les nuances et de toutes les couleurs ne pourront que gagner à cette métamorphose, commandée par les circonstances et acceptée par la force des choses.

La grande voix de Duprez depuis huit jours retentit dans le vaisseau du Théâtre-Royal, et là elle recueille des bravos mérités. Il y a succédé à Rachel. Après avoir fait pendant onze ans la gloire de l'Opéra de Paris, Duprez est encore le premier acteur lyrique de l'époque. Sans doute, sa voix n'a plus la fraîcheur de ses premiers jours de succès, de même que Rachel n'a plus ce timbre sonore qui caractérisait à son début le talent de cette tragédienne hors ligne, mais l'un et l'autre sont néanmoins encore les plus grands artistes que l'on connaisse. L'expression du jeu de Duprez va à l'âme, vous saisit à bras le corps, bien que la note trahisse quelquefois ses efforts; mais il est le drame personnifié, de même que Rachel est la tragédie incarnée. Ces deux grands artistes vous passionnent, vous attachent constamment à leur lèvres, vous font tressaillir, vous entraînent malgré vous, et cependant, on sent qu'il leur manque quelque chose à l'un et à l'autre : à lui, cette flexibilité, cette plénitude de vocalisation qui ont fait de Duprez le premier ténor du monde; à l'autre, cette fraîcheur, cette suavité d'organe qui vous touchaient et vous allaient droit au cœur. Mademoiselle Rachel possède aujourd'hui ce célèbre *hoquet dramatique* qui la mettrait au niveau des Georges et des Duchesnois, s'il ne lui restait l'expression de sa figure, de ses beaux yeux et de son admirable jeu, pour lui donner la supériorité sur ces anciennes tragiques ses rivales par le souvenir.

Duprez fera recette à la Monnaie, nous l'espérons, car, ce malheureux théâtre a besoin de cette planche de salut, pour échapper au naufrage et à la ruine qui le menacent depuis longtemps.

Au moment où nous écrivons ces lignes nous apprenons que le démon des révolutions n'a pas épargné M. Duprez dans sa famille, il est de retour de Paris où il était parti depuis quelques jours afin de donner des soins à l'un de ses frères blessé dans ces cruelles journées de juin, qui laissaient tant de torpeur dans les esprits et tant de regrets dans les familles. M. Duprez n'abandonnera pas cependant ses représentations et achèvera ici son œuvre de talent et de philantropie.

THÉATRE DES GALERIES SAINT-HUBERT.

Monsieur Quélus jouit momentanément de la vogue; c'est le théâtre fashionable par excellence, et c'est là que, trois ou quatre fois par semaine, l'élite de la société bruxelloise vient applaudir Déjazet l'inimitable. Le Vaudeville était loin d'avoir épuisé les succès de cette artiste ; aux Galeries elle a monté d'autres pièces — nouvelles à force d'être vieilles — et *Vert-Vert, — la Fiole de Cagliostro, — la Maîtresse de Langues*, et tant d'autres charmants vaudevilles, dont le nom nous échappe, viennent succéder à *Mademoiselle de Choisy, — Voltaire en Vacances* et *Mademoiselle d'Angeville*. Il y a quatre ans Déjazet a joué toutes ces pièces à Bruxelles; aujourd'hui elles nous paraissent encore charmantes, interprêtées avec ce sans-façon, cette gentillesse et cette naïveté qui forment le fond de son talent.

Un grand nombre de débuts ont eu lieu à ce théâtre, depuis quelques semaines; M. Quélus a eu généralement la main heureuse dans ses choix ; à une ou deux exceptions près, tous ses pensionnaires sont bien choyés et bien fêtés du public. Nous avons remarqué M. Breton, Mlle Rafron, Mme Provence et un deuxième amoureux qui n'est pas sans quelque talent. Mlle Rafron porte une partie de son mérite dans ses beaux yeux ; Mme Provence est une duègne pleine de distinction, de bonnes manières et d'excellentes traditions dramatiques ; en un mot, le personnel de M Quélus est composé de telle façon, qu'il lui promet des succès pour cet hiver. On nous annonce l'arrivée de M. Monrose aîné, aussitôt après les représentations de Mlle Déjazet. Nous avons déjà M. Monrose jeune, qui sait se faire applaudir chaque soir, avec Mme Duval, dans une de ces charmantes fantaisies d'Alfred de Musset, intitulée : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Mlles Corrès et Maria sont toujours deux talents pleins de charme et de vérité; Mortreuil et Désiré désopilent quotidiennement la salle ; avec cela que faut-il de plus? — J'entends déjà M. Quélus répondre du fond de sa coulisse : « Il me faut beaucoup de spectateurs. » Ses vœux seront sans nul doute remplis, surtout, si M. Quélus sait soigner son répertoire. Mais pour Dieu, qu'il se garde des pièces ennuyeuses!...

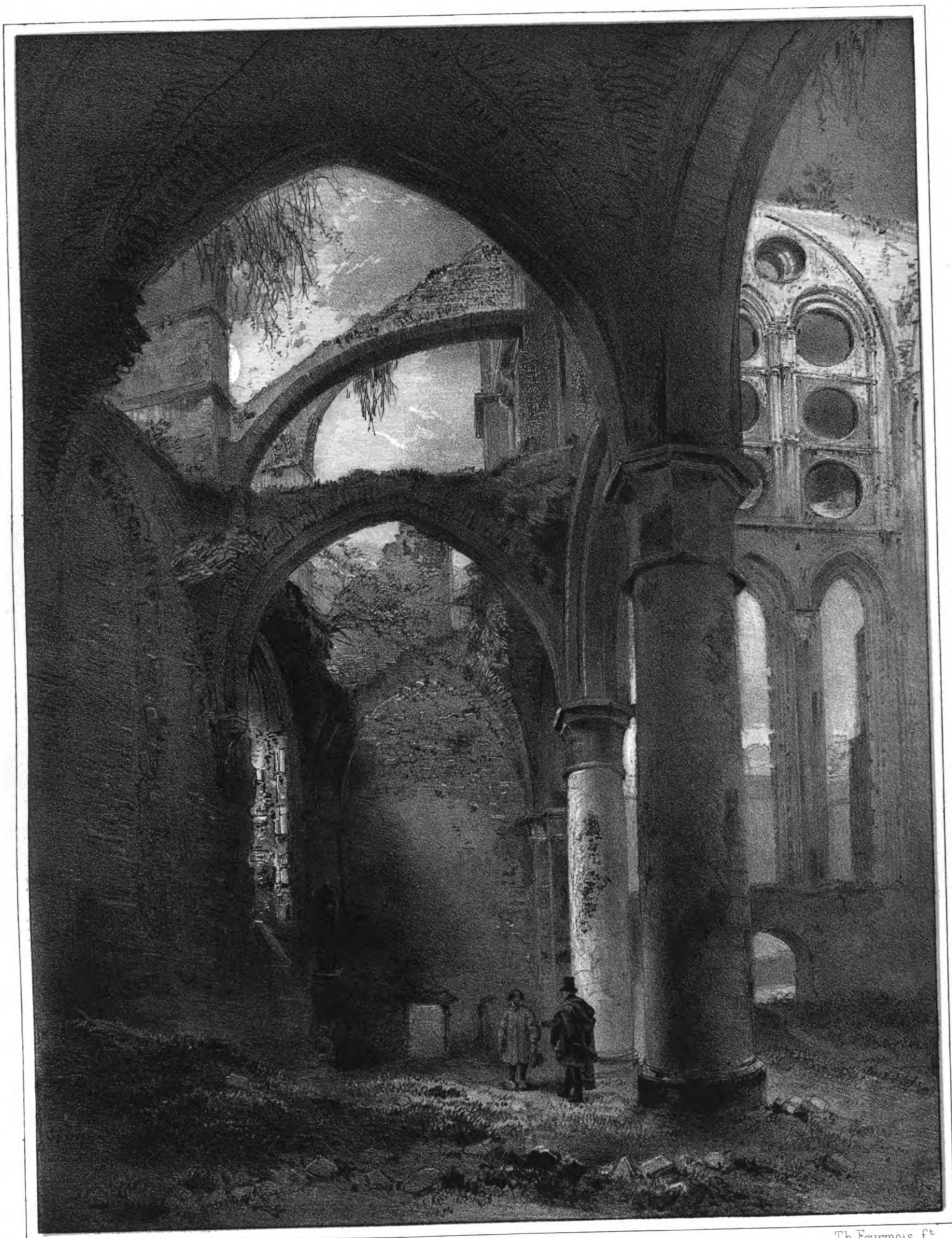
THÉATRE DU VAUDEVILLE.

Déjazet partie de la salle de la *rue de l'Évêque*, on disait : — « Le Vaudeville va mourir ! M. David n'a pu tenir pendant la belle saison, il faut que le Vaudeville meurre ! » Le Vaudeville en a rappelé malgré les billets à 50 et à 25 centimes du Théâtre de la Monnaie. Les artistes se sont réunis en société, sous la direction intérimaire de M. Delannoy, et on espère qu'il arrivera à faire de bonnes recettes. Quelques pièces sont montées avec assez de soin pour compter sur ce résultat, et M. Delannoy est un de ces artistes assez aimés du public pour espérer qu'il saura l'attirer vers lui. La nouveauté du jour est une pièce intitulée : *le maréchal Ney ;* c'est presque une pièce de circonstance par le temps où nous vivons. Toute l'intelligence d'un directeur se résume à celà ; savoir profiter des circonstances et suivre le mouvement des idées. Au théâtre comme à la ville c'est là tout le secret de la comédie.

On parle pour la vingtième fois de l'exploitation du Théâtre du *Vaudeville* par la troupe de la *Monnaie;* mais c'est là un de ces bruits auxquels nous croirons quand nous aurons assisté à la première représentation ; et encore, nous nous demanderons : est-il bien vrai que M. Duprez ait hâte d'en finir avec la vie ? — L'exploitation du *Vaudeville*, combinée avec *le Parc*, nous paraît impossible, et d'ailleurs, nous ne croyons pas à M. David le droit, ni l'envie de résilier un contrat qui pourra devenir pour lui une excellente ressource d'hiver. M. David est lié par son bail, par ses intérêts et d'un autre côté, le Théâtre-Royal est assez embarrassé par l'insuccès et la mauvaise saison, pour se mettre sur les bras un troisième enfant à nourrir.

POST-SCRIPTUM. — Ce dernier bruit paraît cependant se changer en certitude ; la troupe de vaudeville du Grand-Théâtre doit prochainement débuter à la salle de la rue de l'Évêque. M. Duprez veut décidément le monopole des théâtres de Bruxelles pour se refaire des pertes qu'il a éprouvés à *la Monnaie* pendant la campagne d'été.—Mlle Chéri est engagée pour quelques représentations ; c'est une fée bien puissante.

DESSIN. — A notre 2e feuille se trouve jointe une de ces délicieuses planches de Verboeckhoven,—*les Paturages Flamands*, —dessinée par Fourmois. A la 3e (qui est celle-ci) nous joignons *la Marchande de gibier*, d'après un de nos artistes les plus aimés et les plus estimés VAN SCHENDEL. Cette planche sort des ateliers de *l'Ecole royale de gravure ;* c'est un succès de plus à constater pour cet établissement, qui se distinguera fort, dit-on, à la prochaine exposition.

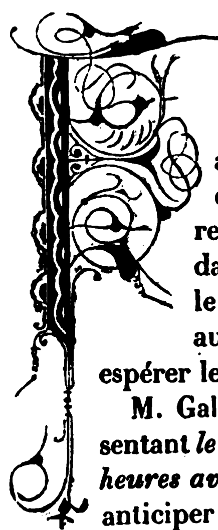


Imprimerie des Beaux-Arts, Passage St Hubert, Galie du Prince, 11bis　　Th. Fourmois, ft

RUINES DE L'ÉGLISE DE VILLERS.



ACTUALITÉS. — SOUVENIRS. — RÉVÉLATIONS.



Fidèle à l'engagement que nous avons pris vis-à-vis de nos lecteurs, de les tenir au courant de ce qui se passe dans le monde artistique, nous venons, même au risque de commettre quelques indiscrétions, leur rendre compte de nos dernières excursions dans les ateliers qui, dans ce moment, offrent le plus d'intérêt, et qui promettent de rendre au salon de 1848, tout l'éclat que peuvent espérer les plus fervents apôtres de l'art.

M. Gallait travaille à une admirable toile, représentant *le comte d'Egmont et son confesseur, quelques heures avant son exécution*..... Nous ne voulons pas anticiper sur les devoirs de notre tâche de critique, dont nous comptons nous acquitter consciencieusement lors de l'Exposition; tâche, d'ailleurs, toujours agréable lorsqu'il s'agit des œuvres de Gallait, dont la peinture large, sévère et harmonieuse, l'a placé au premier rang des peintres contemporains : contentons-nous aujourd'hui de dire que le Comte d'Egmont, annonce déjà une haute pensée philosophique, aussi bien qu'une belle peinture, où l'on retrouve les brillantes qualités de l'auteur du *Tasse* et de *l'Abdication de Charles-Quint*.

M. Portaels, de retour de lointains voyages dans l'Asie et la Terre-Sainte, termine un tableau très-important, d'un aspect fort saisissant, d'un grand style et d'une grande vigueur de coloris : ce sont bien là ces belles juives d'Orient, que Dieu a dorées avec un rayon de soleil, comme dit Hugo, le poëte coloriste!

M. Portaels, qui est un peintre de conscience et d'avenir, est revenu riche d'études et de souvenirs de ces contrées si fertiles en souvenirs et en études, si bibliques, si naïves, si grandioses.

L'artiste nous transporte au milieu d'un monde et de sites que nous ne connaissons pas; mais il nous semble que cela doit être ainsi, tant il y a de naturel, de fraîcheur, de naïveté, de vérité intuitive. On sent que l'artiste a dit vrai, et que cette grande nature, ces riches costumes aux brillantes couleurs, doivent être celles de la réalité.

M. Portaels a traité trois genres différents; il a voulu être complet de toutes les manières, en alliant l'histoire, la poésie et l'art. Nous verrons comment M. de Marneffe classera tout cela sur le calepin de la commission administrative!

Un artiste qui marche à la gloire à pas de géant, c'est M. Kuhnen. Ce paysagiste a fait des progrès incontestables depuis le dernier Salon; il aura quatre toiles de quatre genres différents. — Quatre succès à enregistrer!

Les frères T'Saggeny se sont surpassés. M. Verboeckhoven, ne peut plus se surpasser, puisqu'il est arrivé à l'apogée de la gloire; mais, il étonnera même ses amis et les connaisseurs. M. Robbe n'étonnera personne, mais on le dit fort complet. MM. Eeckhout père et fils, seront fort brillants. Personne n'ignore avec quel charme M. Eeckhout peint ces charmants petits tableaux d'intérieur, *à la Terburg,* qui lui ont fait une réputation si justement méritée; M. Eeckhout aura deux de ces petites perles avec les robes de satin, les figures les plus fines, les accessoires les plus délicats; tous deux sont traités de main de maître ainsi qu'un portrait de femme, qui le placera au premier rang de nos portraitistes. Il y a vingt ans que M. Eeckhout n'a exposé à Bruxelles; mais la gloire se fatigue de garder le silence depuis si longtemps, elle veut absolument parler. L'une des plus belles œuvres de M. Eeckhout, sera certainement son fils. Ce jeune homme débute cette année par une toile assez importante, empruntée au drame de *Clarisse Harlowe,* que nous avons tous vu ces jours derniers, si bien interprété par Mme Rose Chéri.

M. Wiertz aura, comme d'habitude, des tableaux im-

menses, qui ne peuvent entrer ni par les portes, ni par les fenêtres; le public sera donc obligé de faire queue pour aller les trouver dans les vastes *ateliers du Renard*, d'où ils ne peuvent sortir.

M. Navez aura une forte grande toile, destinée à l'église Ste-Gudule, — *l'Assomption de la Vierge*. — C'est la plus grande que ce peintre ait jamais entreprise, et elle dépasse de beaucoup celle du grand tableau de Rubens, *la Marche au Calvaire*. On ne peut plus dire que chaque nouvelle œuvre de M. Navez ajoute à sa réputation, mais on peut affirmer que celle-ci soutient dignement la renommée d'un homme qui lèguera à son pays un nom célèbre par lui-même et par une direction à laquelle nous devons déjà tant d'artistes de talents éminents.

On assure que l'exposition sera remarquable, malgré le sérieux des temps et le découragement artistique qui en résulte. Toutes les célébrités exposeront. M. Van Eycken enverra des toiles de moyenne dimension, toutes œuvres de sentiment. M. De Biefve nous donnera sans doute sa toile commandée par le roi de Prusse.

M. Wappers aura *la prise de Rhodes par les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem*, toile qui lui fut commandée, on le sait, par l'ancienne liste civile de France, pour le château de Versailles; M. Mathieu, des tableaux religieux. M. Slingeneyer, *la bataille de Lepante*.

Un homme d'un grand talent et auquel une vogue honorablement acquise a permis de réaliser en Angleterre une belle fortune, a eu l'heureuse idée de consacrer cette fortune, ses longues années d'expériences et d'études, à se former une délicieuse collection de tableaux anciens, où tous les grands maîtres de toutes les écoles fraternisent le plus cordialement du monde.

Nous voulons parler de M. Rochard, qui pendant 30 ans a peint les portraits de tout ce que l'Angleterre renferme de femmes nobles et belles, d'hommes distingués et protecteurs des arts, et qui, depuis quelques mois, est venu se délasser d'une longue et brillante carrière, au milieu de ses admirables tableaux des maîtres..... ces géants des temps passés, et entouré de l'affection de quelques amis qui ont été à même d'apprécier l'homme et l'artiste.

Nous avons vu de délicieuses miniatures de M. Rochard; de ces blanches filles d'Albion, belles à faire damner un saint! d'une carnation si fraîche et si veloutée, qu'on les dirait transportées toutes vivantes sur l'ivoire.

Nous avons vu aussi de beaux portraits d'hommes; c'est bien le type du gentleman anglais... si aristocratique et en même temps si bienveillant. Nous avons beaucoup engagé M. Rochard à exposer quelques-unes de ses œuvres qui brillent surtout par une excessive distinction, et nous espérons que nos jeunes peintres feront leur profit de la manière large et pittoresque dont cet habile artiste sait traiter ses modèles.

Depuis son séjour à Bruxelles, M. Rochard a fait quelques portraits au pastel, extrêmement remarquables, qui ont toute la vigueur de la peinture unie à une finesse que la peinture fort souvent n'atteint pas. Nous avons surtout remarqué comme étant d'une grande ressemblance les portraits du marquis de T........s et de son fils, celui de notre habile peintre de marines M. F. et de plusieurs dames Anglaises dont les portraits font bien vivement regretter de ne pas connaître les originaux.

La qualité par exellence de la peinture de M. Rochard est une extrême distinction, et nous revenons à dessein sur ce mot parce que c'est, nous semble-t-il, une première et essentielle condition dans un peintre de portraits. — Savoir choisir le côté favorable, et faire ressortir les beautés d'une tête, garder cet aspect noble et digne, que l'on admire dans les Titien, les Giorgione, les Velasquez, les Van Dyck, les Netscher, et depuis eux, Reynolds et Lawrence en Angleterre; voilà ce qui constitue le grand art du peintre, et c'est vers ce but que nous voudrions voir se diriger les efforts de nos jeunes talents qui se consacrent à cette branche de l'art.

X. Y. Z.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS, A BRUXELLES.



Le local du Musée est définitivement approprié pour l'exposition qui va s'ouvrir. Dans le cas où la grande galerie ne serait pas assez vaste, on se servira, comme au dernier salon, des anciennes salles de la *Bibliothèque de Bourgogne*. Voici le réglement adopté par la commission :

« La commission directrice appelle l'attention des artistes sur quelques-unes des dispositions de ses règlements :

» L'exposition prochaine s'ouvrira le 15 août 1848, et se fermera le premier lundi d'octobre.

» Tout objet destiné à l'exposition doit être adressé, *franc de port, à la commission directrice de l'exposition des beaux-arts, à Bruxelles*, et être accompagné d'une lettre indiquant exactement le prix demandé, le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

» *Nul objet n'est reçu après le 31 juillet à minuit.* Aucune exception, pour quelque raison et sous quelque prétexte que ce soit, ne peut être admise.

» Le jury d'admission ne reçoit que des tableaux, statues, bas reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

» Il n'accepte aucune copie, aucun tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ni aucun objet ayant déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

» Les gravures et les lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par les auteurs eux-mêmes.

» Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont reçus qu'autant qu'il soit produit au jury une autorisation écrite de l'artiste.

» Nul objet ne peut être retiré de l'exposition avant le jour de la clôture.

» Les artistes doivent reprendre leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture.

» Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets soient renvoyés.

» La commission directrice informe en outre les artistes que les objets destinés à l'exposition, qui seront renvoyés par le chemin de fer, jouiront, tant pour l'envoi que pour retour, d'une remise de 50 p. % sur les prix du tarif des transports.

» Le président la commission directrice,

» (Signé) Chevalier WYNS. »

Nous regrettons, cependant, que la commission ait cru devoir prendre une mesure vexatoire à l'égard des artistes étrangers, en décrétant que « *tout objet destiné à l'exposition doit être adressé franco à la commission.* » Beaucoup d'artistes étrangers reculeront, certainement, devant les dépenses que peut leur occasionner ce nouveau système prohibitif, qui met les œuvres d'art sur la même ligne que les marchandises frabriquées. On a craint, nous dit-on, l'envahissement et l'encombrement. Eh! bon Dieu, l'encombrement fera la richesse de l'exposition, attirera les étrangers à Bruxelles, et par conséquent, donnera un peu de vie et de mouvement. Se priver de cette ressource dans les moments difficiles où nous sommes, est une malheureuse combinaison qui ne donnera pas les résultats que l'on en espère, — du moins nous le craignons. Mais la commission est souveraine, inclinons-nous!



DE LA MÉMOIRE DES YEUX APPLIQUÉE AU DESSIN.



es Français se plaignent assez souvent des emprunts que leur font les Belges, pour que nous n'hésitions pas à dénoncer un plagiat des mieux caractérisés, et des plus importants, fait par un Français à un Belge; il ne s'agit pas d'une phrase, ou d'un simple passage de littérature, il s'agit d'une méthode de dessin, qui nous paraît destinée à améliorer toutes les autres, et à acquérir un caractère d'universalité, qui doit faire le plus grand honneur à la nation qui l'a conçue; nous revendiquons donc pour la mémoire pittoresque, ou *mémoire des yeux*, le nom de *méthode belge*.

Voici les pièces officielles sur lesquelles nous appuyons notre réclamation. Nous ne pensons pas qu'elles soient susceptibles de la plus légère contradiction. On verra que notre compatriote n'a rien laissé à faire sous le rapport philosophique, physiologique et mécanique à son plagiaire, et que le professeur français, malgré la diffusion des détails dans lesquels il est entré, n'a pu parvenir à obscurcir aucun des aperçus de l'auteur belge.

DE LA MÉMOIRE DES YEUX APPLIQUÉE AU DESSIN (1).





armi les facultés intellectuelles mises en jeu par l'étude et la pratique des arts du dessin, la mémoire tient une place des plus importantes. Cependant, cette faculté précieuse n'a été jusqu'ici l'objet d'aucune culture spéciale et méthodique; aussi ne se développe-t-elle que fort peu et empyriquement. C'est cette lacune que j'ai cherché à combler au moyen d'une méthode, ayant pour but le développement de la mémoire pittoresque.

En proposant une idée nouvelle, je sens la nécessité de rassurer avant tout, contre la crainte d'ailleurs très-naturelle qu'inspirent souvent les nouveautés. Je me hâte donc de déclarer que la nouvelle étude que je propose, ne prétend en aucune façon se substituer aux études habituelles; loin de là, elle ne saurait s'en passer et produire à elle seule de meilleurs résultats. Il ne s'agit donc ni d'un changement ni d'une perturbation, mais d'un complément et d'une annexe. Il importe aussi de bien établir, que le sens que j'attache au mot *mémoire* est celui d'*observation conservée*, et que ma méthode, loin de tendre à l'absorption de l'intelligence par la mémoire, se propose au contraire, le perfectionnement simultané de toutes deux.

Après ces explications et les réserves qu'elles impliquent, je m'appuyerai sur l'exemple de ce qui se pratique dans les études scientifiques et littéraires. Nous voyons généralement la mémoire des mots et des idées cultivée avec le soin que réclame sa haute importance. Pourquoi donc, et en évitant toute exagération, n'apporterait-on pas la même sollicitude au développement de la mémoire des aspects, d'une importance si considérable dans l'art de les reproduire.

Dans l'enseignement littéraire et scientifique, on cultive la mémoire au moyen de leçons apprises par cœur. A son début le plus élémentaire, l'enfant commence par apprendre une ligne, puis une phrase, puis des leçons de plus en plus compliquées. Et de même, c'est à l'aide d'une série graduée de formes, qu'il faut développer la mémoire des formes.

Procédant du simple au composé, le commençant doit donc apprendre par cœur et reproduire de mémoire les formes les plus simples, des lignes droites même, pour s'exercer seulement d'abord au souvenir des grandeurs; puis viennent des formes de difficultés graduées et les exercices se compliquant de plus en plus, on doit joindre à la forme l'effet et même la couleur, et aborder enfin le relief et les objets naturels. En même temps, et dans une progression inverse, on doit diminuer de plus en plus le temps, pendant lequel le modèle est laissé à l'élève, afin qu'il puisse bien s'en pénétrer.

Comme l'écolier du collège doit pour apprendre sa leçon, la répéter un certain nombre de fois à haute voix et mentalement, de même l'élève dessinateur devra retracer son modèle par la main ou par la pensée, le nombre de fois nécessaire pour pouvoir le reproduire de mémoire, lorsqu'il lui sera retiré.

(1) Un article inséré dans le journal *la Phalange* de Paris, autrefois rédigé par M. Victor Considérant et toute l'école fouriériste, a donné naissance aux réflexions qui suivront les quelques extraits que nous allons d'abord donner de l'ouvrage de M. de Boisbaudran, professeur à l'école royale de dessin de Paris. La méthode de ce professeur nous paraît très-utile à introduire dans les arts graphiques. (*Note de la rédaction.*)

Je pourrais en continuant l'examen de ce qui se passe dans l'éducation ordinaire, relativement à la mémoire, trouver plus d'un principe utile, plus d'un exemple à imiter. Je pourrais m'appuyer sur ce fait bien constaté que les personnes dont la mémoire a été cultivée de bonne heure, se rappellent facilement et longtemps les choses qu'elles ont vues ou apprises, tandis que celles dont la mémoire a été négligée à la même époque, ne se rappellent qu'avec peine un petit nombre de faits et laissent échapper tout le reste. Je pourrais enfin trouver de grands motifs d'espérance dans ces prodiges de mémoire réalisés par tant de savants, d'avocats, de comédiens, de prédicateurs, chez qui l'exercice a si puissamment secondé la nature.

Personne ne contestera sans doute les avantages, la nécessité même de la mémoire pittoresque dans les arts du dessin (1). Sans elle en effet, une grande partie du domaine de l'imitation devient inaccessible; sans elle, il est à peu près impossible de reproduire les animaux, les nuages, les eaux, les mouvements rapides, les expressions, la couleur et les effets fugitifs. Combien d'artistes trouvent là un obstacle infranchissable! Car grâce à l'absence de tout enseignement méthodique de la mémoire, ils ne peuvent guère avoir que celle dont la nature les a doués. Mais aussi le petit nombre de ceux qui ont reçu d'elle ce don magnifique, sont investis par cela seul d'une immense supériorité. Le nom populaire de *M. Horace Vernet* se présente ici naturellement pour rappeler ce que la mémoire peut ajouter de puissance au talent. Mais à part les organisations exceptionnelles, douées d'aptitudes naturelles et spontanées, il en est un grand nombre qui n'attendent que le travail et des soins éclairés pour réaliser des résultats non moins remarquables; et ce n'est pas seulement pour briller dans les hautes régions de l'art que la faculté de se souvenir est nécessaire, elle l'est encore dans la pratique la plus ordinaire. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner et d'analyser cette opération complexe que l'on appelle dessiner : l'œil regarde l'objet, la mémoire en conserve l'image et la main la reproduit. Lors donc que les exercices que je proposen'auraient d'autre résultat que d'aider la mémoire dans cette fonction élémentaire, ils auraient une utilité réelle pour les artistes de tout ordre, comme pour tout élève dessinateur. C'est en vue de cette utilité générale que je me suis livré au travail dont je présente aujourd'hui un aperçu abrégé.

Professeur à l'Ecole royale de dessin, à la tête de cours composés de plusieurs centaines d'élèves de tout âge et de tout degré d'avancement, ma position était des plus favorables, pour me livrer aux observations sur lesquelles devait s'appuyer un enseignement qu'aucun précédent ne venait guider.

J'ai pu, sur un grand nombre de sujets, recueillir de précieuses données générales et d'abondantes remarques de détail, apprendre à reconnaître les premiers indices et les différents titres de la mémoire actuelle, déterminer une gradation logique de difficultés dans les exercices à lui faire subir et les conditions d'âge convenables pour les commencements. Mais après avoir amené l'idée primitive à l'état de théorie arrêtée, il me fallait, comme complément indispensable, la confirmation de l'expérience.

Ici encore, j'étais servi par des circonstances avantageuses : J'avais à ma disposition des élèves pleins de bonne volonté et de confiance, un local convenable, et l'essai que je voulais tenter se trouvait entouré des garanties de véracité et de notoriété qu'offre seul au même degré, un établissement public.

En vertu du règlement d'organisation de l'école donné en 1843 par M. le ministre de l'intérieur, les professeurs se réunissent en un conseil, dit comité d'enseignement, sous la présidence du directeur, pour délibérer et statuer sur tout ce qui concerne les études. Usant donc de cette voie d'initiative, dans la séance tenue par le comité d'enseignement, le premier février 1847, je présentai mes idées et mes plans à l'examen et à l'approbation de mes collègues, et de notre honorable directeur, en demandant à commencer l'expérience; la proposition fut accueillie à l'unanimité; je reçus toutes les autorisations nécessaires et, afin qu'il fut pris acte de l'idée, les diverses circonstances de la séance furent consignées au procès-verbal.

Il me reste maintenant à donner quelques détails sur la première partie de cette épreuve. Cette sorte de mise en action de la méthode me semble le moyen le plus sûr et le plus simple de la faire comprendre.

Ma première intention était d'opérer à la fois sur deux divisions, composées, l'une d'enfants de 9 à 12 ans, l'autre de jeunes gens de 12 à 15 ans. Avec la division la plus jeune je serais parti du point le plus élémentaire, commençant les exercices sur des lignes droites dont il aurait fallu retenir les différentes grandeurs; seraient remis ensuite des angles de diverses ouvertures, puis quelques ombres variées présentées dans un ordre de gradations, mais en me gardant avec soin de trop m'appesantir sur des formes abstraites qui, n'exprimant aucun objet connu, seraient trop dépourvues d'attrait et deviendraient même très-difficiles en se compliquant

Quelques motifs purement temporaires m'ayant décidé à remettre cet essai à l'année suivante, je me bornai pour celle-ci à la catégorie comprise entre 12 et 15 ans. Ces conditions d'âge se trouvaient remplies par les élèves, au nombre de 10, composant une classe dite de la *bosse élémentaire,* dont j'avais provoqué la création l'année précédente. Ces jeunes gens, réunis déjà dans un autre but, n'avaient point été éprouvés spécialement sous le rapport de la mémoire naturelle et devaient en être pourvus chacun dans des proportions fort diverses, et, circonstance également convenable pour l'épreuve, ils se trouvaient, sous le rapport de l'habileté manuelle, tenir un degré moyen dans l'école.

D'après mon opinion bien arrêtée et déjà exprimée que les exercices mnémoniques doivent s'ajouter aux autres études et non les remplacer, des mesures furent prises pour que personne ne fût distrait en rien des études ordinaires.

(1). L'utilité de la mémoire pittoresque dans les arts est très-reconnue. J'espère donc que *ma* méthode pourra être accueillie des artistes comme répondant à un *desideratum* général. Plusieurs maîtres ont conseillé à leurs élèves quelques emplois partiels de la mémoire, comme par exemple de faire souvent le croquis du modèle vivant après la semaine d'étude, ou bien d'indiquer de mémoire la construction anatomique; mais il restait à concevoir d'une manière générale et à systematiser l'idée d'une méthode pour le développement de la mémoire des aspects, méthode qui prenant la mémoire à l'âge le plus favorable, lui fasse subir une série graduée d'exercices, sorte de gymnastique qui fortifie et développe cet organe précieux et trop négligé et le rende ainsi propre à tous les emplois, dont les artistes comprennent déjà si bien tous les avantages.

(*Note de l'auteur*).

Je tenais surtout à obtenir une adhésion libre et spontanée, comptant sur les bons mouvements et les bons effets résultant d'un semblable point de départ.

Ce fut donc, non à l'autorité, mais à la persuasion que j'en appelai; et, sans dissimuler en rien la peine qu'il s'agissait de prendre, je fis connaître la nature, le but et les avantages de la nouvelle étude, laissant à chacun liberté tout entière de la juger, de s'y livrer ou de s'en abstenir.

L'assentiment fut unanime et du meilleur augure; tous adoptèrent l'idée avec une véritable foi dans son avenir au point de vue général et particulier, chacun exprimant tout ce qu'il pensait en retirer de services dans la profession à laquelle il se destinait.

Le sujet de la première leçon fut le détail de figure le plus simple, un nez de profil, et huit jours furent donnés pour l'apprendre. Après avoir fait remarquer les particularités de la forme propres à la fixer dans la mémoire et avoir expliqué la construction anatomique nasale, j'engageai chacun à apprendre cette leçon d'un nouveau genre, comme il avait pu faire autrefois de ses fables ou de sa grammaire, soit qu'il répétât souvent chaque phrase, soit surtout qu'il en pénétrât bien le sens. Chacun enfin dut, par la répétition et par la réflexion, étudier et retenir avec la plus grande exactitude son modèle, grandeur, forme et teinte. Je m'abstins de prescrire une marche trop uniforme, afin de laisser un champ plus libre à la spontanéité et aux procédés individuels.

Au jour convenu, chacun me remit le modèle qui lui avait été donné et se mit à le dessiner sans autre guide que le souvenir. Ce premier essai donna déjà des résultats de nature à encourager le maître et les élèves.

Le premier modèle fut remplacé par un autre d'un degré moins facile, et passant ainsi par une suite de gradations calculées, il fut possible au bout de trois mois d'aborder de petites têtes dont la ressemblance ainsi que les détails de coiffure et d'ajustement furent rendus d'une manière vraiment satisfaisante.

J'eus à m'applaudir du soin que j'avais mis à échelonner les difficultés en formant le répertoire de modèles. Cependant je n'hésitai pas à changer plusieurs fois l'ordre que j'avais établi, entraîné par des progrès qui dépassaient mes prévisions et persuadé d'ailleurs que toute méthode, loin d'être inflexible, doit se modifier suivant les circonstances dans la pratique.

Je fus confirmé dans cette remarque que la bizarrerie et la charge sont de tous les caractères les plus faciles à retenir. Je restai persuadé aussi que la figure humaine est comparativement plus facile à la mémoire que tous les autres objets : fleurs, ornements, animaux, etc. Il semble qu'il existe entre l'homme et son image une sympathie qui l'intéresse, des affinités qui le saisissent. Pour une personne, même non exercée, une tête humaine se particularise au premier aspect, tandis que des têtes d'animaux d'une même espèce lui semblent toutes avoir la même physionomie.

J'avais assisté scrupuleusement à tous les exercices pendant toute leur durée afin d'en assurer l'ordre et la loyauté. Chaque jour, tous les papiers étaient examinés pour qu'il fût bien certain qu'aucune indication n'y avait été tracée. Les modèles étaient placés soigneusement hors de la portée du regard, et une distance nécessaire était maintenue entre les travailleurs, afin qu'ils ne pussent se faire aucun emprunt mutuel.

C'était chose curieuse et digne d'intérêt de voir ces jeunes figures, naturellement si riantes, prendre l'expression méditative de quelque sage solitaire, ces jeunes fronts se plisser sous l'effort d'une contention intellectuelle que n'avait jamais provoquée au même degré aucun autre de leurs travaux, ni aucune exhortation à la réflexion sérieuse. Mais les traits se détendaient bientôt; et, le visage rayonnant, on venait m'apporter le dessin achevé avec un désir empressé de le comparer au modèle.

Si les élèves, pendant toute la durée de ce cours, ont constamment fait preuve d'intelligence, de volonté sérieuse et d'entrain; s'ils ont réalisé enfin des progrès remarquables, le professeur doit reconnaître aussi qu'il a trouvé beaucoup à apprendre de la part de ceux qu'il enseignait; par leurs travaux, par leurs réflexions, bien des doutes ont été éclaircis et des prévisions confirmées.

Je m'étais promis d'interroger les élèves, dans le moment même de leurs exercices, sur leur mode de procéder, et de les provoquer ainsi à expliquer eux-mêmes le travail intérieur auquel ils se livraient. Je leur adressai, en effet, et en différents temps, plusieurs questions dont je reproduis quelques-unes, ainsi que les réponses qui y furent faites.

Demande : Lorsqu'après avoir étudié votre modèle il vous est retiré et que vous cherchez à le dessiner de mémoire, quel moyen employez-vous, quel est votre guide alors ? — *Réponse :* Je cherche à me figurer mon modèle, mais je ne le vois que confusément. — *Autre réponse :* Je vois mon modèle dans ma tête. — *Autre réponse :* Je le vois mieux en fermant les yeux.

Demande : Comment faites-vous lorsque ce modèle ou plutôt son image est trop confuse ou disparaît ? — *Réponse :* Je fais effort et elle devient plus visible, quelquefois elle m'échappe tout-à-fait, mais avec de la peine je parviens à la faire revenir. — *Autre réponse :* L'image me paraît confuse dans son ensemble, mais si j'applique toute mon attention seulement à un détail, cette partie devient assez distincte pour que je la puisse dessiner, alors ce premier détail m'aide à me rappeler les autres, et de proche en proche j'arrive à l'ensemble du dessin.

Demande : Voici quatre mois que vous vous exercez, éprouvez-vous toujours autant de peine ? — *Réponse :* Non, l'image est d'abord beaucoup plus distincte que dans les premiers temps, et si elle s'en va, je la fais revenir presqu'à volonté. (Cette réponse a été confirmée par toutes les autres).

Il semblerait donc que l'image des objets est transmise par l'œil au cerveau qui en reçoit l'empreinte et la conserve, et il serait constaté qu'un exercice méthodique de ces organes peut perfectionner leur aptitude pour ces fonctions.

Demande : Rendez-moi compte des moyens que vous employez pour bien vous rappeler votre modèle, pour vous le mettre dans la tête ? — *Réponse :* Je le dessine plusieurs fois, très-souvent. — *Autre réponse :* Je fais des remarques sur les grandeurs, les formes et les teintes. — J'attendais cette dernière réponse, de beaucoup plus satisfaisante et dénotant une intelligence bien supérieure. Ainsi l'obligation de se rappeler force l'esprit à juger, à comparer, à faire des remarques, c'est-à-dire, que les exercices de mémoire rendent attentif et observateur.

(*La fin au n° prochain.*)

PROCÉDÉS PRATIQUES DE L'ART.

CYLINDRES BABYLONIENS,

De M. Steuerwald,

GRAVEUR DE MÉDAILLES, A LA HAYE.



u moment qu'on établit une comparaison entre les productions de la lithographie depuis dix à quinze ans et celles qu'elle livre aujourd'hui, on est étonné de ses progrès et de l'influence qu'elle a exercée sur les causes qui ont propagé de plus en plus le goût des beaux-arts dans toutes les classes de la société.

Toutefois, pour la finesse du travail, pour les résultats obtenus par les hachures dont le procédé échappe à la première vue, les artistes ont toujours préféré avoir recours à la gravure sur cuivre et surtout plus tard à la gravure sur acier, qui de nos jours a produit des œuvres si remarquables.

Parmi les véritables artistes lithographes que compte aujourd'hui la Hollande, certes M. Steuerwald occupe une des premières places; les gravures qu'il a exécutées lui-même et celles qui ont été faites sous sa direction, témoignent et de sa supériorité et de son aptitude à unir le talent et le goût au génie qui invente et à la patience qui perfectionne. Aussi, dès qu'un dessin, une gravure est signée de son nom, on peut être certain que c'est une œuvre achevée.

Mais ce n'est pas seulement dans la lithographie, c'est aussi dans une autre branche de l'art que M. Steuerwald s'est fait connaître avec tant de distinction ; c'est aussi par son génie inventif et la constance de ses efforts qu'il s'est acquis une haute réputation chez nous et à l'étranger.

Nous voulons surtout désigner ici son procédé de gravure d'après les médailles, à l'aide des cylindres babyloniens.

Pour bien faire comprendre toute l'importance de l'invention et du travail de cet artiste, il est nécessaire que nous donnions en quelque sorte l'historique de ce procédé de gravure mécanique ; et après ces notions générales, il sera à propos que nous suivions les différents systèmes dans tous leurs détails, et que nous signalions les titres à une distinction particulière qui revient de droit à un artiste national, suivant la route qu'il s'est tracée lui-même et créant plus qu'il n'imite.

L'art dont il s'agit ici consiste à reproduire, seulement à l'aide des lignes, sur une surface plane, la représentation d'une médaille ou d'un bas-relief.

Depuis longtemps dans notre pays l'attention avait été fixée sur ce procédé, lorsqu'on en vit un premier essai dans le grand ouvrage entrepris sous la direction de MM. Delaroche, Dupont et Lenormant, et publié à Paris par M. Colas, sous le titre : *Trésor numismatique et glyptique*. « On s'étonne avec raison que les plus petits détails d'une médaille puissent être reproduits par le moyen d'un travail si simple à l'apparence (*). »

Cependant, l'idée de reproduire à l'aide d'un procédé mécanique la copie d'une gravure par des lignes sur une surface plane, datait déjà de l'année 1806, alors que Collard s'occupait à Paris de la machine nommée *Machine à guillochage*. Depuis cette époque ce procédé a été mis à exécution en France et en Suisse, et successivement perfectionné, ainsi qu'il en est toujours de toute invention nouvelle. N'est-ce pas le cas de rappeler ici ce que dit Van der Palm au commencement de son discours sur l'invention de l'imprimerie : « Une importante découverte ne brille pas toujours à son début ; ce n'est d'abord qu'un faible germe et il se passe souvent beaucoup de temps avant qu'elle acquière le développement, la perfection dont elle est susceptible ; mais une fois l'élan donné, elle atteint une supériorité que l'inventeur n'avait pas même soupçonnée. »

On vit fabriquer en France et en Suisse, comme premiers produits de la machine à guillochage, des boîtes de montres, des cadrans et des tabatières, sur lesquels des figures d'animaux, des fleurs et des lettres étaient représentées par la sinuosité irrégulière des tailles, de telle manière que, diversement éclairées par le jeu de la lumière, elles trompaient complètement l'œil et semblaient être reproduites en relief.

Cependant dans de pareils dessins les lignes ou tailles sont relativement peu rapprochées et assez distantes l'une de l'autre, ce qui produit pour l'œil une certaine incertitude qui nuit à l'effet plastique. En outre par ce procédé on ne peut pas obtenir des dessins à l'encre.

C'est M. Collard qui plus tard a eu l'idée de reproduire ces dessins avec des lignes sur des plaques de cuivre, comme on opère dans la gravure sur cuivre, et de les imprimer sur papier avec de l'encre de graveur.

On voit des essais de ce procédé dans le *Manuel* de Bergeron, *l'Art du Tourneur*, qui a été publié en 1816. Nous n'avons pas vu ces essais, mais il nous a été assuré qu'ils étaient fort satisfaisants, surtout si l'on considère qu'ils ont été faits sur des plaques de cuivre. Ce n'est certes que quelques années après qu'on s'est occupé pour la première fois en France, de la gravure sur acier.

L'invention de Collard fut l'objet d'un examen sérieux de la part de plusieurs habiles mécaniciens, et dans son principe elle fut peu à peu sensiblement améliorée en divers pays, principalement en Angleterre, quoiqu'on s'abstînt réciproquement de répandre quelque lumière sur la construction de la machine qu'on employait à ce sujet ; aussi chacun ne dit-il qu'à lui-même le système qu'il s'était créé, et la confection de la machine dont il se servait.

Il est vrai que le *Manuel* de Bergeron, déjà cité, avait bien donné un dessin et une description et produit quelques essais du procédé de Collard, mais cet ouvrage n'était pas facile à trouver, ou du moins il était fort rare.

Cependant, il est à présumer que Colas en a eu connaissance, et il est certain que le procédé de ce dernier n'a produit d'autres résultats que ceux offerts par l'invention de Collard, seize ans auparavant; et qu'ensuite Colas aussi a tiré ou a pu tirer un très-grand profit du perfectionnement dû au mécanicien Bate, de Londres.

Si l'ouvrage de Colas sur la numismatique a fait en 1834 une grande sensation, le portrait du roi Louis-Philippe, exécuté d'après le procédé de cet artiste, n'a pas été vu avec moins d'intérêt; l'effet en était très-satisfaisant, mais on reconnaissait facilement qu'une main exercée l'avait amélioré après coup.

On vit à Londres, en 1835, d'après le procédé de Bate, une effigie de Bacon, d'après une médaille, reproduite sur le titre d'un ouvrage de Babbage : *Economy of Machinery and Manufactures ;* mais on y fit peu d'attention.

On publia en allemand une traduction de cet ouvrage, et Wedding donna à Berlin la copie d'une autre médaille. « Comme un premier essai, dit à ce sujet un juge compétent, cette production est estimable, mais la proportion trop restreinte du dessin rend illisible l'inscription qui s'y trouve tracée. »

Déjà, en 1833, il avait paru dans l'almanach si connu *the Keepsake* un très bon portrait du roi Georges IV, et un an auparavant, dans un recueil périodique, *the Franklin Journal* (septembre 1832), une copie d'une médaille en l'honneur de W. Congreve, obtenue par un moyen mécanique appliqué à l'exécution de la gravure. — Bate donna, en 1835, dans un journal de Londres, *Journal and Repository of arts*, la description de sa machine pour laquelle un an auparavant il avait obtenu un brevet d'invention.

En Allemagne on a vu des dessins dans le même genre dus à un graveur bien connu, Blasius Hofel, de Wiener-Neustadt. Les premiers de ces dessins, qui étaient des copies de médailles anciennes et modernes, laissaient beaucoup à désirer sous le rapport de la pureté du travail et de l'impression ; ceux qui parurent après furent bien préférables, cependant ils étaient loin d'égaler les produits d'une valeur supérieure qui avaient paru dans l'ouvrage de Colas sur la numismatique.

Mais l'artiste qui s'est principalement distingué dans ce genre de

(1) *Rapport sur les gravures exécutées par une machine de l'invention de M.* Steuerwald.

travail, c'est M. KARL KARMARSCH, premier directeur de l'école d'industrie à Hanovre. Vers la fin de 1834, il conçut l'idée d'une machine à l'aide de laquelle il pourrait reproduire des médailles et des bas-reliefs, tels qu'il les avait vus dans les divers ouvrages déjà cités. Il doit à l'habileté du mécanicien HOHNBAUM que son idée ait été bien exécutée. Les descriptions des machines de ce genre qui existaient dans d'autres pays étant incomplètes, il ne dut son travail qu'à ses seules inspirations. Aussi, à la première vue de la machine de KARMARSCH qui ne fut entièrement achevée qu'après les six premiers mois de 1835, on reconnut qu'elle n'avait aucun rapport avec la description de la machine de BATE qui ne fut publiée que dans la même année, et encore moins avec l'explication en forme d'abrégé de la manière de copier, insérée dans le recueil, *London and Edinburgh philosophical Magazine*, du mois d'avril 1833.

M. KARMARSCH rencontra d'abord de grandes difficultés; mais la constance de ses efforts parvint à les surmonter, et c'est alors qu'il rendit publics ses premiers essais; il donna en même temps une description de son procédé qui parut à Hanovre, en 1836, sous le titre de *Beschreibung einer Relief maschine zur getreuen bildlichen Darstellung von Münzen, Medaillen und anderen Reliefs, auf ganz mechanische Wege*.

Maintenant, soit que l'inventeur qui traçait lui même ses dessins sur acier, ne fût pas familiarisé avec le maniement pratique du burin, soit que l'impression de ses dessins fût confiée à des mains inhabiles qui ne savaient pas traiter convenablement des tailles d'une telle délicatesse, il est toutefois certain que les premiers essais n'ont pas répondu au désir de l'inventeur lui-même; l'impression en était indécise et le travail, roide. M. KARMARSCH n'en attribua pas la faute à l'imperfection de sa machine, mais à des circonstances accidentelles.

M. STEUERWALD est le premier qui dans les Pays-Bas ait conçu l'idée de faire une machine appliquée à la gravure. Ce n'est point (ainsi qu'il a été dit à tort dans le rapport de l'Institut de France) une description quelconque d'une machine qui inspira cette pensée à l'artiste, mais ce furent les premiers essais de COLAS qui l'engagèrent à s'occuper de la confection d'une machine, à l'aide de laquelle on pût obtenir de pareils résultats.

Les circonstances dans lesquelles se trouvait M. STEUERWALD, comparativement aux autres inventeurs de systèmes et de machines d'une semblable nature, étaient entièrement à son désavantage. Il est constant que M. COLAS avait une fabrique où l'on faisait des machines à guillochage; il avait aussi à sa disposition divers graveurs habiles qui pouvaient le guider et lui venir en aide; il lui était facile de consulter des mécaniciens de renom qui s'étaient déjà occupés de cette affaire. Aucune de ces facilités n'existait pour M. STEUERWALD.

Indépendamment de tout ce qui concernait la machine même, les divers accessoires pour la gravure sur acier devaient être examinés et essayés avec soin; chaque fois les planches devaient être envoyées à Amsterdam pour en tirer des épreuves, avant qu'on pût juger du résultat du travail. A ce sujet M. STEUERWALD se plait à reconnaître l'obligeante assistance que lui prêta notre excellent graveur, M. COUWENBERG, à qui il avait communiqué son invention et qui avait pris sur lui de surveiller le tirage des épreuves (1).

Tout ce travail ne réclama pas seulement la plus constante attention, mais il occasionna aussi de grands frais. M. STEUERWALD ne reculait devant aucune peine, devant aucun sacrifice pour arriver à un heureux résultat.

Et ce résultat devait être tel un jour, car, dès que son travail laissait encore quelque chose à désirer, ce qu'on avait aussi remarqué dans les premiers essais de ses concurrents à l'étranger, l'artiste mettait sur le champ son dessin de côté pour en recommencer un autre avec une nouvelle persévérance.

Les essais de M. STEUERWALD furent soumis en 1839 au jugement de la quatrième classe de notre Institut. « Ils excitèrent dit, M. DEVOS dans son rapport, le plus vif intérêt. Deux membres de la classe s'empressèrent d'offrir au besoin à M. STEUERWALD leur conseil et leur appui, afin de parvenir à obtenir une œuvre parfaite. Une pareille machine, exécutée dans les ateliers de *Fijenoord* d'après les données et les dessins de l'inventeur, est entièrement terminée depuis quelques mois; elle répond parfaitement à l'attente qu'on s'en était formée. Les résultats qu'on a obtenus, soumis à la classe dans sa séance de décembre dernier, ont clairement fait voir que M. STEUERWALD n'a pas seulement su imiter le procédé COLAS, si justement apprécié, mais que sur divers points comparés attentivement, il a surpassé l'un ou l'autre de ses prédécesseurs, en tant toutefois qu'on a pu examiner le travail de ces derniers. »

M. STEUERWALD a droit à tous les éloges pour la constance de ses efforts; il s'est appliqué depuis cette époque à les mériter de plus en plus par les améliorations qu'il a cherché à apporter, non dans le système même, qui est d'une grande simplicité et par cela même atteint parfaitement son but, mais dans les différents cas d'application de son procédé. Les nouveaux résultats qu'il a soumis depuis peu à la classe de l'Institut, sont autant de preuves des progrès qu'il a fait faire à son invention.

Arrivés à parler du système de M. STEUERWALD, c'est justement ici la place d'examiner en peu de mots le caractère distinctif des autres procédés, afin de pouvoir signaler la supériorité de notre artiste sur ses devanciers.

Le procédé de COLAS et de la plupart des autres consiste dans la juste reproduction des profils; celui de BATE dans l'emploi de la ligne se terminant en courbe, lorsqu'elle vient en relief. Celui de M. STEUERWALD consiste dans la reproduction des profils dès qu'ils sont *indiqués par la nécessité*.

Dans le procédé COLAS une inclinaison de 45 degrés est abaissée jusqu'à une simple ligne, ou est du double plus large que celle qui se trouve sur le modèle. Suivant l'étendue de l'inclinaison des surfaces, la proportion est établie d'après la déviation plus ou moins sensible de la mesure. Si l'inclinaison des surfaces a plus de 45 degrés, alors les profils se confondent entre eux et produisent une diffusion qui rend la figure méconnaissable. Par exemple, lorsqu'une figure, vue de face, est copiée d'après un bas-relief assez saillant, on a sur le dessin une tête en profil, tandis que le cou et la poitrine sont reproduits de face, suivant que le relief a moins de saillie. Les dessins obtenus par cette manière d'opérer doivent être presque toujours retouchés à la main.

Dans le procédé de BATE il est possible, dans les cas les plus avantageux, lorsqu'il s'agit de bas-relifs peu saillants, de réduire une inclinaison de 45 degrés à la moitié de sa grandeur réelle, en sorte qu'on obtient sur la copie une surface de 45 degrés, qui est une demi-fois plus grande que celle du modèle. Mais de là provient un fâcheux effet, c'est qu'on obtient de trop grands jours et que les lignes acquièrent une courbe fort désagréable. La supériorité de cette méthode sur celle de COLAS est de bien peu de valeur, puisque les avantages obtenus d'une part ne balancent en aucune manière les désavantages qui proviennent de l'autre part. La plupart des dessins obtenus d'après ce procédé, doivent être corrigés sur le champ par la main du graveur des défauts les plus visibles, et ils accusent des imperfections qui naissent du principe de la chose même et auxquelles on ne saurait remédier.

Dans le procédé de STEUERWALD les inclinaisons de 45 degrés, et même au-dessus. sont reproduites sur les dessins, sans altération de la forme, suivant la mesure que l'on désire, en sorte qu'il n'est pas nécessaire que les dessins soient retouchés à la main. D'après cette méthode, le travail des tailles s'opère sans obstacle en quelque sens qu'elles parcourent l'inclinaison, si celui qui conduit la machine agit avec tout le soin que réclame cette opération. A l'aide de ce procédé la pointe qui est en contact avec le modèle, conserve toujours la position qui lui est donnée, en sorte que tous les moindres détails du modèle sont convenablement reproduits; Or, c'est précisément ce qui paraît ne pas avoir lieu dans les autres procédés. Dans la méthode de STEUERWALD les dessins peuvent être pris dans tous les sens, à volonté, et toutes espèces de moules creux ou saillants peuvent être également employés; avantages que ne présentent pas les autres méthodes. La machine de STEUERWALD réunit les procédés de COLAS et de BATE.

M. STEUERWALD ne s'en est pas tenu là, et pour arriver à une exécution plus parfaite de ses dessins, il a eu recours au procédé électro-magnétique. Il a pensé que c'était le moyen d'obtenir plus de variété

(1) Rapport de M. J. DE VOS, à l'Institut royal des Pays-Bas.

dans les teintes : les essais qu'il a obtenus de cette manière, paraissent avoir fourni la preuve que l'application de ce procédé à la gravure répondait complètemen à l'idée qu'il s'en était faite. Mais, avant que ces essais puissent être produits, il eut encore à vaincre des difficultés de diverses espèces. Le procédé électro-magnétique, dont l'emploi est d'une nature si délicate, n'est parvenu à atteindre le but qu'il s'était proposé, qu'après avoir surmonté les plus grands obstacles (1).

Parmi les avantages obtenus par la machine de Steuerwald, il faut surtout remarquer le peu de pression qu'exerce sur la médaille le poinçon; de sa pointe la plus aiguë il attaque jusqu'aux plus petits détails et reproduit ainsi sur la planche les traits les plus imperceptibles, tandis que dans plusieurs des dessins de Colas les lettres des inscriptions sur les médailles semblent presque effacées, quoique sur les originaux elles fussent encore fort saillantes. Cette simple pression produit aussi cet avantage que les moules de gypse durci qui sont encore de l'invention de M. Steuerwald, soutiennent parfaitement l'opération. La force qui met en mouvement cette partie de la machine servant à tirer les lignes d'après la médaille et sur la planche, ne pèse guère plus de cinq demi-onces des Pays-Bas, trente-deux pointes ou charnières et un contrepoids de deux demi onces des Pays-Bas, non-seulement servent à mettre en mouvement et à vaincre cette force, mais elles opposent encore une résistance à cette même force qui opère les tailles sur l'acier.

« La machine de Bate détériore les médailles de bronze; on doit couler exprès des moules en verre ou en métal de cloche. M. Steuerwald ignore quels étaient les moules employés par Colas; mais il est certain que pour la position horizontale de la médaille, — (dans son procédé elle est verticale) — il faut avoir recours à une pression dont la pesanteur n'est pas à comparer à celle dont il a besoin (2). »

Au nombre des résultats obtenus qui constatent les grandes améliorations que M. Steuerwald a introduites dans son invention, il faut citer le portrait du Roi, exécuté d'après un modèle de M. Royer. En outre il a fait des épreuves de gravures tirées d'après des empreintes de cylindres babyloniens, qui sont fort estimées pour leur exactitude et d'un haut intérêt pour l'archéologie.

Pendant le cours de ces dernières années l'artiste a livré un grand nombre de gravures; entre autres nous avons eu sous les yeux les dessins de diverses médailles et pièces de monnaie; les portraits de LL. AA. RR. le Prince et la Princesse Frédéric; celui de Son Exc. le comte Van der Duyn Van Maasdam, ainsi que le revers et l'inscription de la médaille frappée en souvenir des vingt-cinq années de fonctions du comte Van der Duyn comme gouverneur de la Hollande-Méridionale (3); la copie de la médaille frappée à l'occasion de l'inauguration, à Flessingue, de la statue de De Ruyter par Royer; et, dernièrement, le beau portrait de S. M. la Reine, pendant de celui du Roi, et d'une exécution encore plus remarquable.

M. Steuerwald a déjà obtenu les plus honorables suffrages pour son invention. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'Institut royal des Pays-Bas a exprimé son approbation dans les termes les plus précis.

Le savant dont s'honore la France, M. Raoul Rochette, qui en 1842 visita notre pays, apporta une attention toute spéciale à l'examen des travaux de M. Steuerwald. Outre le portrait de S. M. Guillaume II, il loua surtout les épreuves de gravures d'après des empreintes de cylindres babyloniens. Ces résultats lui parurent si précieux pour la science qu'il proposa de soumettre le procédé de Steuerwald à l'examen de l'Institut de France. Une commission nommée à cet effet a fait un rapport des plus flatteurs pour l'artiste qui en a été l'objet. Ce rapport a été publié dans le *Moniteur Universel* du 14 novembre 1843, et reproduit avec quelques observations dans un ouvrage périodique néerlandais, *Het Instituut*. La commission royale de France se composait de MM. Couder, Raney, Desnoyers et Raoul-Rochette, qui en fut le rapporteur.

(1) Nous avons déjà vu un essai de la gravure électro-magnétique de M. Steuerwald. C'est un portrait du prince Frédéric des Pays-Bas. Ce dessin se distingue par le fini et la grande pureté de l'exécution.

(2) En tête d'un recueil de poésies publiées à cette occasion.

(3) Rapport de M. J De Vos à l'Institut Royal des Pays-Bas.

Dans l'ouvrage néerlandais dont nous venons de faire mention, on a déjà fait remarquer ce que ce rapport laissait à désirer. Lors du jugement porté sur les résultats obtenus par la gravure mécanique, les membres de l'Institut royal de France n'ont pas assez fait ressortir le principe sur lequel repose toute la mahine de Steuerwald. S'il en eût été ainsi, la supériorité du *système néerlandais* sur celui des artistes étrangers aurait été plus manifeste; on aurait reconnu que notre artiste avait un droit incontestable à cette invention de la gravure mécanique, puisqu'il devait à lui-seul d'avoir trouvé le principe, à l'aide duquel il a su reproduire avec plus de précision que ses devanciers toutes espèces de bas-reliefs. Quelques inexactitudes se sont aussi glissées dans le rapport de cette commission; mais, quoi qu'il en soit, la conclusion en est fort honorable pour l'artiste : « Nous déclarons donc que les résultats obtenus par la machine dont cet artiste est l'auteur, nous ont paru en somme très-satisfaisants, et, en conséquence, nous les recommandons à l'approbation de l'Académie. »

Si ce témoignage approbatif d'un des corps les plus savants de l'Europe a été d'un si haut prix pour M. Steuerwald, il dut lui être non moins flatteur de recevoir de la société d'antiquités établie à Athènes et des autres sociétés savantes à l'étranger, des éloges dictés par l'examen approfondi des épreuves de gravure mécanique qu'il leur avait adressées, ainsi que des lettres les plus honorables, M. Karmarsch de Hanovre, dans lesquelles celui-ci avoue que l'artiste néerlandais l'a surpassé dans cette branche si difficile de l'art.

Le Roi a donné à ce modeste et estimable artiste une preuve éclatante de distinction, en le décorant de l'ordre de la Couronne de Chêne. — La société néerlandaise pour l'encouragement de l'industrie lui a décerné la médaille d'or.

Puissions-nous avoir encore à signaler de nouveaux succès obtenus par M. Steuerwald dans la carrière qu'il poursuit aujourd'hui; puisse-t-il avoir le bonheur d'atteindre dans ses œuvres cette perfection, cette finesse de ton, dont à chaque essai nous l'avons vu s'approcher de plus en plus; — puisse cette protection si nécessaire à toute entreprise artistique ne pas venir à lui manquer, ni de la part du gouvernement, ni du côté du public; et puisse-t-on enfin comprendre ce qu'il en a coûté de frais à M. Steuerwald pour avoir poursuivi cette entreprise aussi longtemps qui l'a fait, sans secours aucun et avec ses seules ressources, et avec quelle constance il persévère encore dans ses travaux pour appliquer les derniers perfectionnements à une œuvre dont les bénéfices sont encore si éventuels.

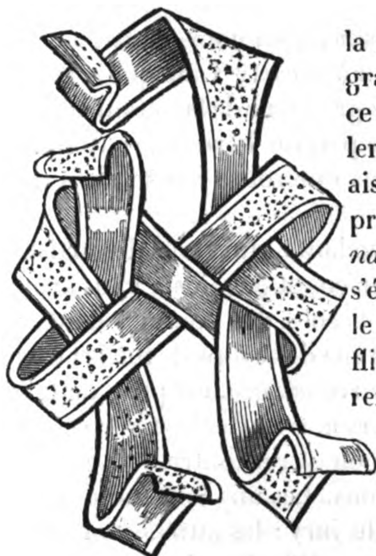
Comme une preuve fâcheuse que cette protection ne lui est pas encore complétement acquise, nous citerons ici le retard apporté à l'exécution, suivant le procédé de M. Steuerwald, des épreuves de gravures d'après des médailles et des camées du cabinet royal de La Haye. Cette entreprise avait obtenu l'approbation du Roi; il nous afflige de devoir dire que jusqu'ici elle nous semble avoir été entièrement oubliée. Une pareille entreprise serait à la fois honorable et pour l'artiste et pour le pays.

PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

Tous les grands journaux ont annoncé que M. *Dabret*, peintre d'histoire, et élève de David, venait de mourir à Paris dans un âge fort avancé. Nous en sommes fâchés pour nos *savants* confrères, mais pas un peintre de ce nom n'a existé. C'est DEBRET dont il est question. Debret est, en effet, un des bons élèves de David, qui, dès 1804 exposait *le Médecin Erasistrate découvrant la maladie du jeune Antiochus*. En 1806, *Napoléon honorant le malheur des blessés ennemis*; ce tableau qui appartient au corps législatif a eu un succès assez populaire et a été reproduit par la gravure. En 1808, il envoya au salon un tableau représentant : *Napoléon distribuant la croix de la Légion-d'Honneur aux braves de l'armée Russe*, à Tilsitt; en 1810, *Napoléon haranguant les Bavarois*; en 1812, *Première distribution des décorations de la Légion-d'Honneur par Napoléon, dans l'église des Invalides*; enfin en 1814, *Andromède délivrant Persée*. Depuis cette époque, Debret s'est retiré sous sa tente, comme Achille, et il a succombé sous le poids du ridicule qui s'attachait à tous les travaux de cette vieille école impérialiste lors de la réaction romantique qui s'opéra dans l'art. Les travaux de Debret sont du nombre de ceux dont on ne retrouvera les traces que dans les catalogues des expositions; la postérité ne sait même pas l'ortographe de son nom.







la manière intelligente dont les grands journaux tirent parti de ce que l'un est convenu d'appeler les *nouvelles à la main,* il est aisé de reconnaître que nous approchons de la saison des *canards* et de la canicule. Les têtes s'échauffent, les plumes brûlent le papier et il en résulte un conflit de choses bizarres, incohérentes singulières, jetées au vent de la publicité par les trompettes de la renommée.

Une des plus ébouriffantes est l'aventure arrivée à Monsieur Godefroid de *Bouillon*, — ainsi nommé parce qu'il était le capitaine le plus *consommé* de son siècle, — disent les faiseurs de calembours. Nous qui rougirions de prendre la responsabilité d'un tel jeu de mots, nous allons nous contenter de raconter l'anecdote telle quelle nous a été fournie par nos confrères du grand format :

— On sait que la statue de Godefroid de Bouillon sortie du ciseau de notre sculpteur, M. Simonis, a dû être fondue à Paris. Elle se trouvait encore dans les ateliers du fondeur M. Simonnet, lorsque l'insurrection du 23 juin éclata. Pendaut les quatre jours de l'insurrection, l'œuvre de notre statuaire s'est trouvée exposée aux plus grands dangers.

Les ateliers du fondeur sont près du canal St-Martin, au centre même de l'insurrection. Dès le premier jour, les insnrgés se présentent, et somment le chef des ateliers de leur fondre des canons. — Il nous faut des canons d'ici à deux heures, disent-ils inspérieusement. — Je n'ai pas de métal, répond le chef des ateliers ; et d'ailleurs, il me serait impossible de rien faire en deux heures. — Après avoir vainement insisté, les insurgés se retirent en annonçant qu'ils vont aller chercher des ouvriers fondeurs plus complaisants, ou plus habiles ; et en effet ils reviennent bientôt, accompagnés d'ouvriers ou prétendus tels qui vont se mettre en devoir de travailler. — Etes-vous des ouvriers fondeurs, leur dit le chef des ateliers ? — Oui. — C'est impossible. Si vous étiez fondeurs, vous sauriez comme moi que vous ne pouvez fondre des canons, ni en deux heures, ni en deux jours. Avec tous les matériaux et tous les ustensiles propres à ce travail, il vous faudrait au moins six semaines. Vous voyez que ce que vous voulez faire est une folie. — L'assurance de cet homme jeta un peu de doute parmi les insurgés, qui commencèrent à regarder autour d'eux.

C'est alors que les yeux s'arrêtèrent sur la statue de Godefroid de Bouillon. — Quelle est cette statue ? s'écrièrent-ils ; c'est la statue d'un roi ; jetons-la par terre. Il y a là tout ce qu'il faut pour faire du canon.

On comprendra mieux que nous ne pouvons le décrire quel nuage horrible passa devant les yeux du pauvre chef d'atelier. Encore un moment, et la plus belle œuvre d'art qui fût jamais sortie de ses mains allait disparaître. Il demanda une inspiration à son esprit, et son esprit lui en suggéra une.

— Arrêtez, mes amis ! vous dites que c'est un roi ? Quelle erreur ! cette statue est celle d'un *général républicain*, du premier de tous les généraux républicains ; car il est allé, à la tête d'une armée, délivrer le tombeau du Christ à Jérusalem.

Ces paroles produisirent beaucoup plus d'effet que ne l'espérait celui qui les prononçait. Les insurgés se calmèrent ; ils regardèrent de plus près la statue du général républicain, ils la trouvèrent admirablement belle ; le sentiment religieux, et aussi le sentiment du beau aidant, il ne fut plus question de rien détruire. Dans les jours suivants les insurgés reparurent encore chez M. Simonnet, mais on s'était dit de l'un à l'autre que la statue fondue par lui était une statue religieuse et républicaine et qu'elle devait être respectée. Voilà comment l'œuvre de M. Simonis qui avait déjà couru des dangers d'un autre genre entre les mains de M. Soyer, a traversé heureusement les quatre journées. La statue de Godefroid de Bouillon est donc saine et sauve, et elle est aujourd'hui posée sur son piédestal de granit

entourée d'un maillot de toile grise, qui disparaîtra le jour de l'ouverture du salon, — le 15 août. Attendons donc jusque-là, si nous pouvons !

Mais en attendant, cependant, rien ne nous empêche de raconter une autre petite anecdote s'appliquant la même statue. Nos neveux seront enchantés de rencontrer un jour toutes ces petites *nouvelles à la main*, dont ils orneront les *ana* d'une autre époque.

« Il y a quinze jours environ, un voyageur à longues moustaches, descendait à Mons venant de Bruxelles.

— Vos papiers, lui dit un agent de police.

— Je n'en ai pas besoin, je suis Belge, et je me rends à Maubeuge.

Le lendemain le même voyageur repassait à Mons ; le même agent de police l'accoste et lui dit : Vous allez me suivre à l'Hôtel-de-Ville.

— Mais je suis Belge. — C'est égal, je vous arrête. — Mais vous ne m'avez pas même demandé mon nom. — N'importe, suivez-moi, je fais mon devoir. — J'ai un passe-port. — Passe-port ou non, suivez-moi. — Il fallut obéir.

Arrivé à l'Hôtel-de-Ville, l'inconnu à moustaches longues put enfin se faire reconnaître; c'était M. Simonis, notre grand artiste, qui venait de recevoir à la frontière son chef-d'œuvre, la statue équestre de Godefroid de Bouillon, qu'on va inaugurer sur la Place Royale, à Bruxelles.

On voit qu'il ne manque rien à la gloire de M. Simonis, — les persécutions de la police et les frissons de la terreur qui sont les plus sûrs *revenant bon* des révolutions.

Au milieu de celles qui font le tour du monde en ce moment, nons nous sommes souvent demandés, où vont nous conduire tous ces rêves d'égalité et de fraternité, toutes ces chimères qui poussent la société vers l'abîme et l'art vers sa perte ? Hélas ! une fois de plus, nous avons acquis la triste certitude que ceux qui se font les exécuteurs des hautes-œuvres d'une révolution ne sont pas ceux qui en profitent ; que celles-ci n'ont pour but que l'égoïsme insatiable de quelques hommes ; pour principes que les idées fausses de quelques autres, et pour résultat que déceptions sur déceptions. Les artistes, eux-mêmes se sont laissés prendre à ces leurres et à ces pièges grossiers; natures enthousiastes par excellence et par nature on en a vu quelques-uns se jeter au milieu du tourbillon des idées sociales, et il est à remarquer qu'ils n'ont jamais été plus malheureux que depuis qu'on leur promet d'être heureux, que depuis qu'on les a bercés d'illusion trompeuses, de mensonges chimériques.

Puisque la Belgique a su échapper au simoun politique qui a balayé en quatre mois tous les trésors de richesses accumulés au sein d'une grande nation, tâchons que cette bonne leçon nous serve d'exemple ; faisons tranquillement de l'art au milieu des tempêtes qui grondent autour de nous et conservons la réputation artistique que nous nous sommes acquise auprès des autres peuples. C'est à peu près la seule qui nous soit restée intacte aujourd'hui.

D'après ce nous avons vu et ce que nous avons déjà dit, nous pouvons affirmer que le salon de 1848, sera bien supérieur au salon 1845. Les plus beaux noms de l'art auront des pages importantes. Hector et tous *les grands Troyens* de l'école d'Anvers resteront, dit-on, sous leur tente; mais *les Grecs illustres* de l'école de Bruxelles, feront une rude sortie hors du camp et forceront probablement les positions ennemies. *Ajax* Gallait descendra dans l'arène avec un certain *comte d'Egmont,* formidable de beauté; *Agamemnon* Verboeckhoven, monté sur un *cheval blanc* de pure race, et précédé d'un *taureau* remarquable, parcoureront la carrière en vainqueurs. Francia tiendra la mer avec ses belles galères qui tombèrent plus tard en la possession des *Gueux* et le vieux *Ménélas* Navez, fatigué de vaincre et courbé sous ses lauriers, implorera la clémence du ciel, en faisant descendre la Junon du christianisme des temps modernes. Il n'est pas jusqu'à l'invincible *Patrocle* Wiertz qui ne prenne part à cette lutte de Géants, renfermé dans sa tente du *Renard* (1).

On a beau dire, et M. Sano a eu beau faire une brochure pour prouver le contraire, il existe un antagonisme réel entre l'école de Bruxelles et l'école d'Anvers; cet antagonisme, que nous avons déjà signalé plusieurs fois, dont nous avons déploré et dont nous déplorons encore aujourd'hui les conséqnences, se reproduit plus violent et plus intense que jamais à chacune de nos expositions. Nous pouvons remarquer qu'aucun des hommes éminents de l'académie d'Anvers n'a envoyé de ses tableaux à l'exposition de Bruxelles, de même qu'à l'exposition dernière d'Anvers, aucun des membres de l'académie de Bruxelles, aucune des sommités de l'art n'avait honoré l'exposition de ses œuvres. Si ce n'est pas là de l'antagonisme, quel nom donner à cette obstination mutuelle de se tenir à l'écart? Tant que la Belgique ne comprendra pas que la grandeur de la nation repose dans l'unité d'action et dans la parfaite harmonie entre tous ses enfants, elle s'engagera dans une route fausse, dans une voie de perdition.

Il ne faut pas croire, cependant, que tous les artistes anversois n'exposeront pas? Il n'en est pas ainsi ; nous avons parlé seulement de la tête de l'école, des hommes dont les actes et les actions portent comme des coups de fusil et dont l'attitude, dans telle ou telle circonstance, est prise de telle ou telle façon. Portons d'ailleurs notre attention sur ce que disent les journaux d'Anvers ; on y rencontrera la preuve patente de ce que nous avançons. Les uns sont mécontents des réformes apportées dans le jury ; les autres sont indignés de la manière dont ces modifications ont été faites. Voici une correspondance sous la date du 24 juillet où l'oreille perce d'une manière assez maladroite :

« Notre association générale des artistes s'est réunie, afin de former une liste de candidats pour le jury chargé de la réception et du placement des ouvrages à la prochaine exposition. D'abord l'assemblée a décidé qu'il était juste que sur le nombre de neuf membres dont ce jury doit être composé, quatre eussent spécialement la mission de représenter les intérêts d'Anvers. Le scrutin préparatoire auquel il a ensuite été procédé, a donné une grande majorité à MM. de Braekeleer, de Keyser, Dyckmans et Corr.

» Les peintres et statuaires anversois sont peu satisfaits de la nouvelle organisaiion de l'exposition ; ils reprochent à M. le ministre de l'intérieur d'avoir fait, de très-mauvaise grâce, des concessions partielles et de n'avoir nullement tenu les promesses faites à la députation qu'ils lui ont envoyée naguère et qui se composait de MM. Sano, J. Geefs, E. Corr, H. Leys et de Braekeleer.

» Plus de cent cinquante ouvrages seront adressés d'ici à

(1) Personne n'ignore que M. Wiertz a produit deux pages d'une grandeur telle qu'elle ne pouvaient entrer au salon et qu'il a dû se servir des ateliers de construction du Renard.

l'exposition. Le grand tableau, qui fera le plus de sensation, sera assez probablement celui de M. Witkamp, qui représente l'Arrivée du premier convoi de vivres après la levée du fameux siége de Leyde.

» M. Slingeneyer expose une toile de grande dimension, représentant la Bataille de Lépante.

» M. Verheyden soutiendra dignement le rang qu'il a pris il y a trois ans, par un tableau représentant des Jeunes paysannes anversoises jouant à la balançoire.

» Une charmante statue en marbre représentant une Jeune femme Canadienne arrosant de son lait le tombeau de son enfant, est pleine de talent et d'originalité et classera M. L. de Cuyper au nombre de nos meilleurs statuaires.

» M. Guffens, de Hasselt, qui depuis quelques années seulement, prend part aux expositions, a fait deux tableaux de genre qui ne peuvent que consolider la position d'honorable que déjà il a conquise dans l'école belge.

» Nous avons vu dans l'atelier de M. J. Lies trois petits ouvrages de caractères différents, qui font infiniment honneur à ce jeune peintre.

» M. de Braekeleer a traité un sujet plein de sentiment : la Famille d'un tisserand flamand. Contentons-nous de dire que cet ouvrage est bien à la hauteur du talent du spirituel auteur du Saint-Nicolas et du Jubilé de cinquante ans de mariage.

» Un jeune statuaire, inconnu jusqu'aujourd'hui, fixera l'attention par une production importante : un Guerrier nervien.

» MM. Manche et Van Lerius terminent, l'un : un *Épisode de la bataille de Presles*, l'autre : *dam et Eve*, qui leur assurent une place honorable parmi les jeunes peintres belges.

» M. Leys travaille sans relâche à un délicieux sujet d'intérieur, mais nous ne savons s'il parviendra à le finir en temps utile.

» Malheureusement MM. de Keyser, Dyckmans et Wappers ne prendront pas part à l'exposition.

» M. de Keyser n'a rien de prêt ; il a employé tout son temps cette année à faire des portraits pour la cour du Wurtemberg et en ce moment il travaille à une composition importante : la Bataille de Seneffe en 1674, qui lui a été commandée par le Roi de Hollande pour servir de pendant à la Bataille de Nieuport.

» Quant au grand tableau que M. Wappers a peint pour la salle des croisades de Versailles, il est destiné à recevoir le jour latéralement, et l'effet serait complètement manqué dans les salles du Musée. »

On parle encore de beaucoup de choses, dont nous nous proposons d'entretenir nos lecteurs dans une prochaine chronique ; disons seulement que l'exposition sera des plus brillantes et l'une des plus fortes qui aient eu lieu depuis la révolution de 1830.

L'exposition nationale des beaux-arts sera la plus nombreuse et la plus brillante qu'on ait encore vue a Bruxelles. Le nombre des objets reçus et inscrits s'élève à 1,189. Le délai étant expiré, aucun envoi ne sera plus admis. Aucune des expositions précédentes n'a offert un nombre aussi considérable de grands tableaux.

Voici la composition des membres du jury nommés par voie d'élections entre tous les artistes :

Peintres : MM. Madou, Dyckmans, Van Eycken, De Keyser. *Sculpteurs* : MM. Simonis, J. Geefs. *Architecte* : M. Payen. *Graveur* : M. E. Corr. *Dessinateur* : M. Schubert.

MÉHODE BELGE.



DE LA MÉMOIRE DES YEUX APPLIQUÉE AU DESSIN (1).

(SUITE).



e qui a fait trouver à Jacotot son fameux *tout est dans tout*, c'est que l'homme ne possédant que cinq sens, les combinaisons dont ils sont susceptibles, sont bornées, et doivent se reproduire assez souvent.

Mais chacun de nos sens à part, est susceptible d'être exercé et d'atteindre un degré de perfection dont heureusement nous ne voyons pas le terme. On a, par-dessus tout, exercé la mémoire intellectuelle, le sens du tact a été porté chez les aveugles au point de distinguer les couleurs, l'ouïe n'a pas été négligée, et l'on rencontre encore assez fréquemment des individus qui retiennent un chant, une sonate et toute une ouverture à la première audition. Le goût ne manque pas de virtuoses capables de se rappeler les terroirs d'où partent certains vins et certains gibiers.

L'odorât est encore dans l'enfance, espérons qu'il se créera pour lui un art analogue à ce qu'est la musique pour l'oreille et la peinture pour les yeux, et qu'un artiste olfactif apparaîtra pour former une gamme odoriférante, dont les heureux accords sont destinés à délecter les *Lucullus* à venir.

Mais la vue a-t-elle jamais été l'objet particulier de nos études ? A-t-on créé une *mémoire des yeux?* Car tout est mémoire : par le toucher je me rappelle la qualité des étoffes ; pour l'ouïe le sons ; par le nez les odeurs ; par le palais, les mets ; par les yeux les formes et les couleurs. Sans exercice, nos sens restent engourdis ; tandis qu'ils peuvent tous prétendre à une perfectibilité indéfinie. On s'est bien appliqué jusqu'à présent dans les arts du dessin à exercer l'œil à juger des formes et des distances ; mais on n'a jamais pensé à lui imprimer ces formes et ces distances, de manière à les conserver pendant un laps de temps qui dépassât quelques secondes, c'est-à-dire le temps de rapporter immédiatement sur la toile ou le papier, le point ou la ligne que l'œil avait momentanément saisis. On s'est borné à lui faire jouer précisément le rôle d'un compas que l'on ouvre pour prendre une dimension et que l'on referme à l'instant pour en prendre une seconde ; c'est à cette gymnastique machinale que se réduisent toutes les méthodes et toutes les leçons de nos maîtres ; aussi, parmi la foule de peintres et de dessinateurs qui peuplent nos villes, est-ils très-rare d'en voir sortir deux ou trois, sans le savoir, de cette routine et devenir des artistes vraiment dignes de ce nom.

Nous ne connaissons à vrai dire qu'Horace Vernet qui soit échappé à la contagion machinale, imposée par l'école de David. — Voulez-vous faire un balai, un bouton, disait celui-ci, faites poser le balai et le bouton. Tout enfin, songe, allégorie, divinités, devait se matérialiser devant eux : ils eussent voulu clouer sur leur table, l'insaisissable

imagination, pour la soumettre aux froids calculs de leur œil paresseux.

Que serait devenu cet art sublime entre leurs mains, sans les peintres modernes? Il serait descendu bientôt au rang du dessin linéaire ; un rustre avec de la patience serait devenu indifféremment peintre d'histoire, architecte, menuisier ou arpenteur ; mais heureusement le génie des *Deveria*, des *Charlet* et des *Granville*, s'est frayé des route nouvelles : il a franchi les barricades de l'absolutisme stationnaire des routiniers, toujours trop ignorants, trop peu observateurs pour appliquer à leur *métier* la méthode philosophique, la méthode d'observation, sans laquelle le monde resterait éternellement dans l'ornière.

Cependant il faut l'avouer, aucun de ces artistes au talent aimable et facile, dont la capitale de France abonde, ne nons ont communiqué des secrets qu'ils ignorent eux-mêmes ; aucun d'eux n'a su nous tracer la route qu'il a suivie ; c'est donc un grand service à rendre aux arts que de mettre au jour une méthode facile destinée à obtenir d'immenses succès.

Il ne s'agit que d'exercer l'œil à retenir une plus longue impression des objets qui l'ont frappé.

Voici en deux mots la marche à suivre : que le professeur *trace sur un tableau une ligne,* et qu'à l'instant une toile se déroule et la couvre : chaque élève s'applique *à tracer de mémoire* sur son ardoise la même ligne qui vient de frapper ses regards ; le rideau se relève et, comparaison faite, on peut juger le degré de justesse que chacun a pu atteindre.

Du simple trait, donné dans tous les sens, le professeur passe à des *figures plus compliquées* et, *toujours de mémoire,* oblige ses élèves à le suivre pas à pas jusqu'aux *plus hautes difficultés de l'art.*

Le même exercice est fait ensuite pour *les ombres et les lumières* dont on cherche à rendre l'intensité comparative.

On arrive enfin aux *couleurs;* puis on réunit *ombres, formes, couleurs,* en laissant aux mémoires les plus paresseuses *le temps de se ressouvenir.*

On parviendrait bientôt ainsi à ce résultat étonnant, d'avoir un peintre capable de reproduire avec exactitude un tableau qu'il n'aura vu qu'une fois ; à plus forte raison sera-t-il en état de faire un *portrait de mémoire* et de dessiner l'habitude de corps d'un personnage qu'il n'aura fait qu'apercevoir ; et qu'on ne croie pas que cela soit plus difficile à acquérir que la faculté que certaines personnes ont acquise de retenir, à la simple vue, la somme de points contenus dans un grand nombre de dominos, ou la quotité d'individus qui remplissent un théâtre, ou de soldats qui composent un corps d'armée ; je dis plus, un pareil succès sera sans peine obtenu, dans moins d'une année, par la presque totalité des élèves qui s'attacheraient à cette méthode.

On sait comment *Horace Vernet* a suivi ses études d'atelier ; les plaintes les plus fréquentes étaient faites à *Carle Vernet,* sur le peu d'assiduité de son fils. « Si tu n'étudies pas davantage, tu ne feras rien ; ce n'est pas à la chasse qu'on apprend à dessiner, lui disait-il.—Pardon, mon père, j'étudie mes chiens, mes chevaux, je les regarde sauter et je retiens leurs habitudes.— En ce cas, dit le père qui sut comprendre sa méthode, je t'engage à continuer. »

Que l'on interroge *Madou*, il répondra qu'il s'est toujours exercé à retenir les formes des membres et les plis que décrit une étoffe agitée par le vent, et cette étude n'est point le produit des leçons du maître.

Il n'est pas rare de trouver des personnes qui, sans savoir dessiner, possédent le don de reconnaître facilement des figures qu'elles n'ont vues qu'un instant et d'autres qui ne reconnaissent pas même leurs amis ; nous devons en conclure qu'il s'est fait chez ces personnes un travail analogue à celui que nous proposons, et qu'il leur faudrait peu de temps pour rendre sur la toile des formes qu'elles ont si bien gravées dans la mémoire.

Une des absurdité de l'école, est de croire que le dessin réside surtout dans l'exercice des doigts : autant voudrait dire qu'un bon calligraphe est un bon écrivain, un Voltaire. *La main n'est qu'une esclave et ne doit qu'obéir.* La chose est si vraie que l'on a vu d'excellents calligraphes sans mains et de bons peintre du pied (1) ; il ne s'agit que d'avoir des formes pures dans la tête, pour les rendre sur le papier ; c'est donc à se les imprimer dans l'esprit que doit tendre toute notre étude, et nous y parviendrons infailliblement avec la méthode que je propose.

J'appelle toute l'attention des physiologistes sur cette question, et suis prêt à écouter et à combattre toutes les objections qui pourraient m'être faites.

Voilà cependant un projet qui devrait être saisi avec avidité par toutes les académies de dessin, par tous les maîtres en général ; eh bien ! il n'en sera rien, et dans *cent ans* (2) encore on fera faire des yeux, des bouches et des nez aux malheureux élèves ; aussi les résultats sont-ils brillants ! Tout le monde a passé de longues années à dessiner chez eux, et personne ne le sait.

JOBARD,

Directeur du Musée de l'Industrie,

(Extrait de *la Revue des Revues*, t. IV, p. 87. Bruxelles 1831).

(1) Tout le monde a pu voir sur les boulevards de Paris, cet invalide qui écrit parfaitement avec une plume attachée à sa ceinture. Tout le monde doit avoir entendu parler de Ducornet, ce peintre né sans bras dont *la Renaissance,* a publié le portrait et la biographie dans son septième volume, c'est un éclatant témoignage de la vérité de cet axiome que *la main n'est qu'un esclave et ne doit qu'obéir.* (*N. de la R.*)

(2) Si l'auteur a éte trompé sur le temps d'incubation réservé à son idée, c'est grâce à un vol fait aux ciseaux, dans le volume où elle dormait, par un emprunteur assez peu délicat pour mutiler les livres qu'on lui confie.

Rivarol expliquait ainsi la cause pour laquelle on rend si rarement les livres qu'on emprunte. C'est qu'il est plus aisé de retenir le volume que ce qui est dedans. La méthode éclectique consiste, paraît-il, à n'en prendre que les feuilles qui intéressent. (*Note de l'auteur.*)





SOIRÉES AU CHATEAU DE BELOEIL,

Par M. le comte de la Garde.

AUTEUR DES FÊTES ET SOUVENIRS DU CONGRÈS DE VIENNE.

(2me CHAPITRE.)

J'ai essayé plus d'une fois dans mes écrits de retracer la physionomie, le caractère, la verve et le charme du feld-maréchal prince de Ligne. C'est à cet homme vraiment remarquable, à son bienveillant appui que j'ai dû les meilleures, les plus belles heures que j'ai passées en Autriche; même au milieu du mouvement et de l'animation du congrès de Vienne, où *le tissu de la politique était tout brodé de fêtes,* le feld-maréchal, malgré ses quatre-vingts ans, fixait sur lui tous les regards; dans cette réunion d'empereurs, de rois, de princes, de grands dignitaires, il représentait la royauté de l'esprit.

A cette époque de sa vie, il aimait à me parler de son château de Belœil, il m'y transportait par ces poétiques descriptions, par ces tableaux magiques pour lesquels il trouvait dans sa parole si heureusement colorée toutes les ressources, toute la richesse de la palette des Rubens et des Van Dyck.

Pendant ces matinées si rapides, que je passais à Vienne auprès du feld-maréchal, chaque jour il ramenait la conversation sur la résidence chérie de sa famille, sur ce séjour enchanté qu'il avait si bien embelli en y rattachant tant de souvenirs de sa merveilleuse carrière. On eût dit que le pressentiment de sa fin prochaine concentrait encore plus vivement ses affections sur le château et le parc de Belœil. Ces philosophiques regrets, que la lyre d'Horace exprime avec tant de charme sur les riants ombrages, le frais ruisseau, les pelouses, le lac tranquille qu'il faudra quitter à l'appel de la mort, pour n'être suivi que du cyprès funèbre, ces philosophiques regrets, le prince savait les rajeunir et les empreindre d'une grâce plus touchante, d'une délicieuse mélancolie.

— Vous irez à Belœil, me disait-il, vous visiterez cette plantureuse province du Hainant, dont s'enorgueillit la riche Belgique; mais je ne serai plus là pour vous adresser le salut de l'hospitalité, pour vous présenter au seuil du château de mes pères, comme aux jours de l'antique chevalerie, le vin d'honneur dans un hanap d'argent. Là, mon ami, vous penserez à moi, et vous apprécierez combien est légitime mon enthousiasme de châtelain.

Et l'illustre vieillard abaissait son large front sur sa main, et fermant à demi ses yeux qui lançaient encore des

éclairs il se recueillait dans le prestige de ses souvenirs.

— Oui, me disait-il, après quelques instants de silence, en quittant Versailles et ses merveilles pour mon château de Belœil, j'ai pu bien souvent me faire illusion, et me croire dans ce parc, ces allées, ces parterres, en face de ces bassins dont Louis-le-Grand a décoré sa pompeuse création. J'y retrouvais aussi le génie de Lenôtre. Et puis, dans les salons du château m'attendaient les portraits de Marie-Thérèse, de Cathérine, de Marie-Antoinette, images augustes et révérées que de royales mains m'avaient données à Schœnbrunn, à Tzarko-Zelo, à Trianon.

Là dessus, le prince me récitait les vers que Jacques Delille a consacrés à Belœil.

Et comme pour servir de commentaire au poëte qui a si bien chanté les *Jardins;* il me lisait la description qu'il a si bien tracée de son séjour de prédilection; il me montrait des vues qui en reproduisaient les plus beaux aspects.

Aussi, avant d'avoir évoqué l'ombre du feld-maréchal dans ces lieux où tout le rappelle, où tout le rend, pour ainsi dire, présent à la pensée, je connaissais Belœil comme une image qu'un songe heureux nous a souvent fait entrevoir à travers un mirage; et quand les châtelains de cette magnifique résidence y recevaient avec affection l'ami de leur illustre aïeul, j'aurais pu joindre à l'intérêt de détails remplis d'actualité, quelques coups de pinceau retrospectifs pour raviver les teintes d'un tableau que variait le prisme du souvenir.

Mais ce serait faire injure aux Belges que de leur tracer ici une esquisse d'un séjour qui est le but de pieux pèlerinages de la part d'un peuple qui pratique avec tant de ferveur le culte de la gloire, qui a renoué la chaine des temps par le soin religieux qu'il apporte à honorer ses illustrations.

Précisément, le digne petit-fils du feld-maréehal a rétabli, avec une scrupuleuse fidélité, les meubles, les tentures, les tableaux, les moindres objets qui entouraient jadis son illustre aïeul. C'est à faire croire à l'intervention de la baguette d'une fée, tant l'illusion est complète. A chaque instant je tressaillais, il me semblait que j'allais entendre la voix du feld-maréchal, qu'il allait paraître, et me parler des mille épisodes de son odyssée.

Anche io, et moi aussi, dans ce magnifique sanctuaire, où je revoyais même les meubles dont le prince s'était servi à Vienne sous mes yeux, je me prenais à rêver à mon odyssée; je revoyais les nombreuses capitales que j'avais visitées; je retrouvais des amis bien chers; quelques-uns liront peut-être ces pages, et leur affection devinera ce qui se passe au fond de mon cœur, sans que ma plume ait besoin de le tracer. Les autres, et c'est le plus grand nombre, ont été dévorés par la mort. Il ne me reste que leur mémoire dont je garde précieusement le souvenir.

On a bien raison de comparer la vie à un voyage. Au moment du départ, la voiture publique est encombrée de voyageurs; mais, de distance en distance, on se sépare de ses compagnons de route; des figures nouvelles les remplacent, et, avant d'être au terme du voyage, que d'adieux sans un « au revoir! » Combien de larmes versées sans que l'espérance du retour en adoucisse l'amertume!

Pendant une de ces soirées passées à Belœil, et dont le souvenir est aussi profondément gravé dans mon cœur que dans mon esprit, nous étions selon l'habitude réunis autour d'une table ronde; chacun s'y occupait suivant ses goûts, les uns dessinaient, les autres feuilletaient des collections de gravures; les dames brodaient, faisaient de la tapisserie, ou travaillaient à ces petits ouvrages de tendresse et de patience qui prouvent aux absents la fausseté de cet adage: *loin des yeux, loin du cœur.*

Notre belle et noble châtelaine mettait en ordre un volumineux album, comme je n'en ai vu qu'à elle, et dû sans doute à sa position sociale, et aux éminentes fonctions que le prince de Ligne a successivement remplies comme représentant du Roi des Belges, au couronnement de la Reine d'Angleterre, et comme ambassadeur auprès du Roi des Français. Cet album se compose d'une multitude innombrable de cartes de visite, symétriquement disposées par ordre de rang, de titres et de pays. Il y en avait quelques-unes illustrées par de spirituels croquis ou par des vers. La princesse voulut bien m'admettre en si brillante compagnie, et sur la carte qui portait mon nom, j'écrivis ce quatrain:

Entouré, cette nuit, de visions étranges,
Du paradis, j'ai cru toucher le seuil,
Le réveil m'a rendu son ombrage et ses anges;
Vos enfants m'entouraient, et j'étais à Belœil,

La mode des albums qui, de l'Allemagne, s'est répandue à peu près partout, ne pouvait manquer de faire une irruption à Belœil. La table du salon où nous nous réunissions était littéralement couverte d'albums, il y en avait pour la poésie, pour la prose, pour la musique, pour les dessins, et comme je viens de le dire, même pour les cartes de visite. Inutile d'ajouter que ces belles et riches reliures renferment de véritables trésors, soit qu'ils proviennent de l'affection, du talent, du génie, ou qu'ils aient été chèrement achetés.

On félicitait la princesse sur cette fortune que la fortune ne possède pas toujours.

Eh bien! répondit-elle, il en est de ces richesses littéraires et artistiques comme de tant de choses précieuses dont on fait collection. Plus on a, plus on désire. On devient avide en raison même de ce que l'on a recueilli; et une lacune cause de vifs regrets. J'ai dans ce recueil de bien précieux souvenirs; mais il me manque quelques lignes de l'immortel auteur de *René,* de *Martyrs,* du *Génie du christianisme.* M. de Châteaubriand fait dans l'ensemble de ma collection d'autographes un vide profondément senti. Bien des tentatives indirectes pour me procurer ce trésor ont échoué jusqu'à présent, et je n'ose m'adresser à M. de Châteaubriand lui-même, de peur d'interrompre cette majestueuse solitude dans laquelle il s'est enfermé pour écrire ses *mémoires d'outre-tombe.*

— Permettez-moi, madame, dis-je à la princesse, de me mêler de cette négociation. M. le vicomte de Châteaubriand se refuse, je le sais, à satisfaire aujourd'hui à toutes les demandes de ce genre qui lui sont adressées: car on le sollicite constamment, mais je m'adresserai à madame Récamier, à cette femme justement célèbre, l'amie de toute ma carrière, et qui fut pour moi une seconde providence dans les jours néfastes. Depuis longues années, M. de Châteaubriand passe régulièrement ses soirées à l'Abbaye-au-bois, chez madame Récamier qui a été pour lui et pour Ballanche une autre Egérie, que la plus loyale amitié unissait à madame de Staël, et qui a inspiré Canova ainsi que Gérard. C'est

dans le salon de madame Récamier, décoré du tableau de *Corinne au cap Misène,* que de M. Châteaubriand a lu en 1834 une partie de ses *mémoires d'outre-tombe*. Voilà, madame, l'intervention que j'invoquerai pour essayer d'acquitter l'hospitalité princière que vous m'accordez à Belœil. Je suis tellement convaincu de la bienveillance de madame Recamier, et du profond attachement de M. de Châteaubriand pour sa noble amie, que je pourrais presque vous dire comme M. de Calonne à la Reine de France; « si ce que Votre Majesté demande est possible, c'est fait; si c'est impossible, cela se fera. »

Mon offre fut acceptée, et, peu de jours après, je vis que je pouvais toujours compter sur cette obligence exquise, incessante qui a acquis tant d'amis à madame Récamier; et, ce qui est plus rare, les lui a conservés. J'eus le bonheur d'offrir à la princesse de Ligne, de la part de madame Récamier, une pièce de vers inédite de M. de Châteaubriand, entièrement écrite de sa main, et portant ce titre : *à une amie*. On devine que ces vers s'adressent à madame Récamier

Dans notre siècle positif, où le chœur des muses s'enfuit devant l'invasion des spéculations sur les chemins de fer et des opérations de bourse, on aime à penser qu'il y a, dans quelques châteaux privilégiés, une espèce d'oasis où la poésie, la littérature et les arts peuvent s'abriter et charmer les cœurs qui sont restés fidèles au culte du beau, *cette splendeur du vrai.*

Comte A. DE LA GARDE.



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTERAIRE.

M. Tessaro l'éditeur des galeries Saint-Hubert, vient de publier un portrait fort ressemblant du digne archevêque de Paris mort en martyr sur les barricades du 24 juin, d'une main, le prelat tient l'olivier de paix et de l'autre, la pressant contre son cœur, il semble implorer la clémence du ciel en faveur des malheureux égarés qu'il cherchait à ramener dans la voie de la fraternité. Dans le fond au voit les barricades.

M. H. Decaisne, peintre d'histoire. qui habite Paris depuis longtemps, mais qui est né en Belgique et y a fait son éducation, a été attaché récemment à l'administration des Musées nationaux, en qualité de conservateur aux appointements de quatremille francs.

Dans la dernière séance de l'Académie, il a été déposé sur le bureau vingt-huit pièces envoyées au concours ouvert par arrêté royal du 28 novembre 1847, pour la composition d'un poëme d'opéra.

Un vingt-neuvième poëme, intitulé : *Qui trop embrasse mal étreint,* n'est parvenu à l'Académie que dans la journée du 4 juillet. Un premier manuscrit de cet ouvrage, d'après l'auteur, aurait été jeté à la poste vers la mi-mai, et se trouverait probablement égaré. La classe décide que des recherches seront faites et que le poëme prémentionné sera admis au concours, s'il est constaté, ainsi que l'affirme l'auteur, qu'il aurait été envoyé au secrétaire perpétuel avant le terme fatal.

Une lettre fait observer qu'il y a eu une perte de cinq semaines pour les auteurs qui, aux conditions du programme du gouvernement, ont envoyé leur poëme avant la publication de l'arrêté royal qui a prorogé d'un mois le terme fixé pour la remise des pièces du concours. La classe passe à l'ordre du jour sur l'objet de cette demande.

Le jury pour le jugement du concours se compose ainsi qu'il suit : MM. Alvin, Baron, Van Hasselt, Fétis père, Daussoigne-Méhul, Snel et Hanssens jeune.

Un arrêté royal accorde à la société des beaux arts de Liége, un subside de 1,000 francs afin d'être distribué par ses soins aux artistes qui ont pris part, en 1847, à l'exposition des beaux-arts de cette ville, et qui ont été jugés dignes d'un encouragement pécuniaire.

— Un autre arrêté royal accorde également un subside de 750 francs à la Société de rhétorique dite : *des Fontainistes,* à Gand, pour l'aider à couvrir les frais d'impression des différents ouvrages couronnés aux concours qu'elle a ouverts à l'occasion de sa quatrième fête.

M. Eug. Van Maldeghem vient de mettre la dernière main à une belle toile représentant *l'Assomption de la Vierge*. Ce tableau est destiné à S. M. la Reine des Belges qui avait, à ce qu'il paraît, indiqué elle-même le sujet que le peintre devait traiter. Les personnes qui ont été admises à le voir sont unanimes pour déclarer que l'artiste soutient dignement les progrès qu'il a faits depuis quelques années. La composition est neuve et pleine de poësie, comme il convient à un sujet aussi élevé. L'artiste qui est connu pour la délicatesse de ses esquisses au crayon, a voulu perpétuer le souvenir de son œuvre en la reproduisant lui-même sur pierre.

Nous apprenons que le tableau commandé par S. M. le Roi des Belges à M. Eug. Van Maldeghem figurera au salon qui va s'ouvrir. Il représente : *La St. Vierge, entourée d'anges, montant au ciel. Le Christ levé dans sa gloire l'accompagne dans son entrée glorieuse.* La composition de cette toile est neuve et pleine de poësie et l'exécution en est agréable et harmonieuse. M. Van Maldeghem exposera quelques autres tableaux.

— M. Jamar, éditeur de la *Bibliothèque nationale,* publiera incessamment, pour faire partie de cet intéressant recueil, l'*Histoire de l'architecture en Belgique, depuis les temps les plus réculés jusqu'à l'époque actuelle.* Cet ouvrage qui formera la matière de trois ou quatre volumes, a pour auteur M. Schayes, conservateur du Musée royal d'armures, d'antiquités et d'artillerie. Il sera orné d'environ 400 gravures sur bois exécutées avec le plus grand soin sous la direction de notre habile peintre et dessinateur M. Hendrickx.

Le Mattauphone. — C'est dernièrement, au milieu de la guerre civile qui éclata dans l'orchestre, que le Mattauphone a fait son apparition sur le Théâtre de la Monnaie. Le succès de l'instrument et celui de son inventeur ont été tels que certainement l'administration des Théâtres royaux traitera pour quelques concerts avec M. Mattau, si toutefois les engagements qu'il a contractés avec Spa, Ostende, Baden-Baden, Aix-la Chapelle permettent au mattauphoniste de consacrer quelques soirées à ses compatriotes.

Le Mattauphone est un instrument bizarre qui est appelé, non pas à cause de sa bizarrerie, mais malgré cette bizarrerie, à une grande renommée. On ne peut le placer exclusivement dans aucune famille d'instruments connus : il tient un peu de toutes les familles instrumentales, depuis la flûte jusqu'à la contrebasse et le piano en passant par le triangle et l'orgue. Il

est d'une construction à la fois très compliquée et fort simple, — il est fait le verres et d'eau. Avec de l'eau, des verres et ses dix doigts, M. Mattau obtient la variété de sons d'un petit orchestre. Il chante et il s'accompagne. Il exécute des valses, des marches, l'air de *Grâce* de *Robert*, la chanson à boire de la *Reine de Chypre* et le *Rataplan* des *Huguenots*. Mattau fait chanter son instrument en donnant à son chant l'expression que pourrait avoir une voix humaine. Le Mattauphone a des sons qui se prolongent et qui se lient comme ceux de l'orgue, et l'artiste exécute sur son clavier de verre des mordants, des trilles, des groupes de notes comme ceux que le pianiste fait voltiger clairs, rapides, sautillants, sur les touches au son sec et vif.

Tous les artistes qui ont entendu M. Mattau l'ont félicité sur son originale invention, tous ont reconnu les qualités remarquables du Mattauphone : la pureté, la force, l'étendue du son, sa justesse parfaite. Tous ont engagé M. Mattau à ne pas emporter avec lui le secret de son talent et nous avons aujourd'hui la satisfaction d'annoncer que bientôt l'on comptera trois mattauphonistes de plus. Quoi qu'il eût fait, quoi qu'il fasse, la réputation de M. Mattau ne pouvait pas et ne peut plus grandir à Bruxelles; mais quand cet habile et ingénieux artiste aura accompli les voyages qu'il projette, son nom prendra incontestablement place parmi ceux des inventeurs et des musiciens célèbres.



Nos lecteurs apprendront avec intérêt des nouvelles de l'un de nos artistes les plus distingué, de l'un de ceux qui répandent partout avec éclat la réputation de la Belgique artistique.

Voici quelques lignes que nous extrayons d'une lettre écrite par Vieuxtemps et datée d'Odessa, 2 juillet :

« Depuis notre départ de St-Pétersbourg, nous avons été constamment par monts et par vaux, de sorte que je n'ai pas eu un instant pour vous répondre... D'abord nous nous sommes arrêtés trois jours à Moscou.....

« Enfin, nous avons atteint Karkow, première station musicale de notre voyage... — C'était l'époque de la foire aux laines, qui attire toujours beaucoup de seigneurs, de marchands et d'étrangers. J'y ai donné deux concerts qui ont parfaitement réussi Je suis resté à Karkow douze jours à peu près.

« Nous sommes arrivés à Odessa le 28 juin. Je comptais y voir beaucoup de monde, et je trouve la ville presque déserte. Le choléra s'y est déclaré. Les étrangers se sauvent, les habitants aisés s'en vont; c'est un *sauve qui peut* général ....

« En attendant un moment plus heureux, je me suis décidé à aller à Constantinople, et je pars aujourd'hui même par le bateau à vapeur. Je reviendrai à Odessa dans trois ou quatre semaines, mais je vous écrirai de chez les Turcs pour vous dire comment ils auront apprécié mon violon.

« J'espère que vous continuez à avoir la paix et la tranquillité en Belgique : je le désire de toute mon âme. Notre pays donne un grand et noble exemple à toute l'Europe. Partout on me félicite d'être Belge. »



THÉATRE-ROYAL. — Les représentations de M. Duprez vont être terminées cette semaine. ainsi que celle de Mme Julian Van Geldre, et déjà l'on paraît inquiet de savoir qui va succéder à ces deux grands artistes. On a bien parlé de Bouffé, mais nous croyons que rien n'est encore arrêté à cet égard,

M. Duprez continue néanmoins à augmenter son répertoire. Quatre pièces nouvelles ont eté jouées samedi dernier au Vaudeville, qui est toujours exploité par ce théâtre. *Vestris Ier* a eu un succès complet avec Mmes Paulin, Peytieux et M. Goffin; Mme Paulin surtout, a été saluée par de nombreux applaudissements. *L'Ange de ma Tante,* est un joli vaudeville ou Mlle Thuillier a été charmante, comme toujours; et dans la *Samaritaine*, Mlle Meyer s'est montrée artiste intelligente et actrice consommée. L'une et l'autre ont été applaudies avec autant d'enthousiasme que de justesse. Dans le *Club Champenois* il n'y a qu'un homme, c'est M. Arthur; la pièce ne compte pas.

On nous promet que pour mercredi, la première représentation d'un nouvel opéra d'Auber, *Haydée;* — c'est le nom de la pièce, — sera jouée au bénéfice de Boulo, notre ténor léger. M. Laurent, Mme Hillen et P. Marchand, continueront aussi à interpréter le répertoire et nous ne doutons pas que le public intelligent ne leur continue également les bonnes dispositions qu'il leur a si bien manifestées dans la *Jérusalem*. Le mois qui vient de s'écouler laissera de doux souvenirs aux habitués du Théâtre de la Monnaie.

GALERIES-St-HUBERT. — Déjazet est partie, vive Levassor!... Levassor attirera au moins autant de monde au théâtre de M. Quélus que l'inimitable actrice qui vient de le quitter, pour aller cueillir des bravos à Amsterdam. Mais comme elle veut laisser des traces de son passage à Bruxelles, en se faisant amie des artistes, ses confrères, elle va donner une représentation à la Monnaie, au profit de l'*Association des artistes dramatiques*. C'est une bonne œuvre qui lui portera bonheur et profit.

Pour en revenir à Levassor, nous dirons qu'il a eu un succès fou dans *le Médecin en Herbe*, *le Poisson d'Avril*, et sa fameuse chansonnette du *Titi* à la représentation de Robert, charge qu'il chante avec tant de verve et d'entrain. Ceci nous promet une longue série de succès pour la saison ou le théâtre est ordinairement sacrifié à la promenade. Il faut que l'attrait soit bien irrésistible, car chaque soir, il y a salle pleine. Constatons en outre deux nouveaux succès d'estime pour ce théâtre ; — *Royal Pendard* et *Il ne faut jurer de rien;* — charmante petite comédie de M. Alfred de Musset. Le talent si fin de M. Monrose, et si plein de naturel de M. Quélus ont enlevé le succès de ces deux pièces. Il est juste de dire que Mlle Corrès, Mme Provence et M. Mortreuil y ont puissamment contribué.

En fait de nouvelles, en voici une qui les dépasse toutes. Nous allons enfin avoir à Bruxelles un *opéra italien*, — ce qui ne s'est jamais vu, je crois. C'est encore à M. Quélus, l'infatigable directeur du Théâtre des Galeries, que l'on doit l'initiative d'une aussi heureuse combinaisson M. Bocca, ancien directeur des Théâtres de Berlin, de Moscou, de Turin, de Milan et en dernier lieu de St-Pétersbourg, viendrait avec sa troupe à Bruxelles, si M. Quélus peut trouver des souscripteurs. Nous ne doutons nullement que la nouveauté d'une semblable entreprise n'aiguise l'intérêt et la curiosité publique. Seulement, voici ce que dit M. Quélus :

« La réalisation de ce projet est subordonnée à l'appui que j'espère trouver auprès de l'élite de la société de la capitale, car ce n'est qu'avec son concours que je puis songer à m'imposer les frais considérables qu'occasionne l'engage de la troupe italienne de M. BOCCA.

« L'appui que vous avez daigné me prêter jusqu'à ce jour, me permet de ne pas douter de votre adhésion.

« J'ai donc l'honneur, Monsieur, de vous proposer un abonnement à des conditions qui vous prouveront que je suis décidé à ne rien négliger pour remplir religieusement les promesses de l'exposé qui précède.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT :

« ARTICLE Ier. Il pourra y avoir deux titulaires pour chaque place; ils règleront à leur convenance leur tour de jouissance.

« ART. II. Les abonnements se font pour trois mois, à partir du 1er octobre 1848.

« ART. III. MM. les abonnés auront le droit de renoncer à leur abonnement à la fin *de chaque mois*, si les promesses de M. QUÉLUS ne leur paraissaient pas réalisées; ils devront seulement en prévenir l'Administration par écrit, et au moins huit jours à l'avance.

« ART. IV. Les abonnés auront droit à seize représentations d'opéra italien et à huit représentations composées de comédies, de vaudevilles et de drames.

« ART. V. Une loge de premier rang. ou de baignoires, pour

quatre places	fr.	240	par mois.
Une première loge, ou baignoire, six places	»	320	
Une stalle d'orchestre	»	55	
Une loge de deuxième rang, quatre places	»	128	
Une id., id., six places	»	170	
Une stalle des secondes	»	35	

« ART. VI. Le prix de l'abonnement est payable par mois et par anticipation, le premier de chaque mois. »

Espérons que Bruxelles renferme assez de dilettanti pour prouver à M. Quélus que l'on comprend les sacrifice qu'il s'impose.



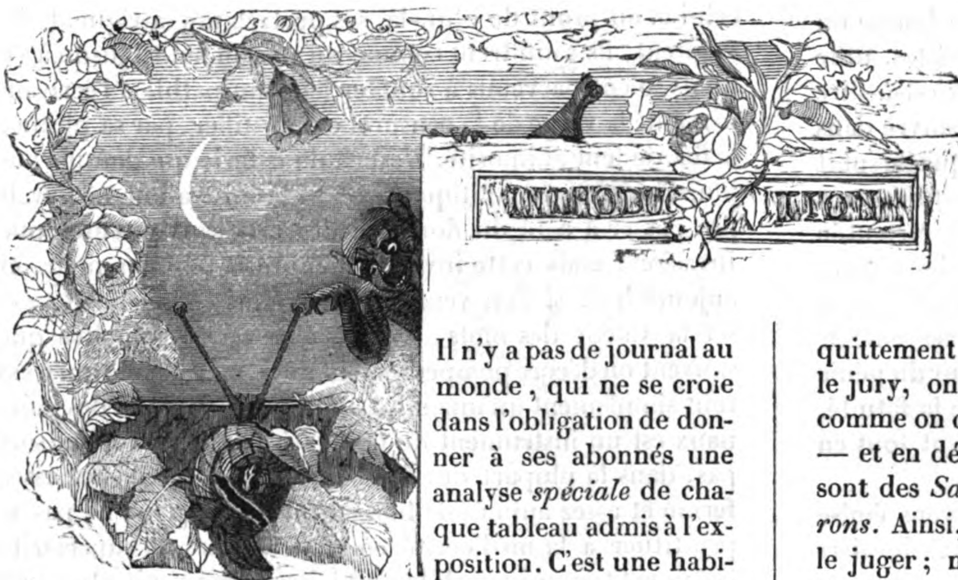
DESSIN. — A la feuille précédente, nons avons joint un dessin de l'*Abbaye de Villers* (clair de lune, dessiné par Fourmois). A celle-ci : *le Pâtre du Tyrol*, charmante lithographie à *quatre teintes*, dessinée par Warnots, d'après Valério. Notre prochaine livraison contiendra un premier tableau de l:exposition de 1848.



IMP. DES BEAUX ARTS PASSAGE DU PRINCE 11.



EXPOSITION DE BRUXELLES EN 1848.



Il n'y a pas de journal au monde, qui ne se croie dans l'obligation de donner à ses abonnés une analyse *spéciale* de chaque tableau admis à l'exposition. C'est une habitude : les abonnés, sans trop se rendre compte pourquoi ils vont chercher dans un journal ce qu'ils peuvent recueillir eux-mêmes, par l'exercice de leur propre intelligence, se sont habitués à cet acte de prévenance. Nous sommes loin, toutefois, de croire cette habitude invétérée, et nous sommes certains, qu'après avoir exposé les motifs de notre répulsion à faire ces compte-rendus arides, nos lecteurs avoueront avec nous que la critique est inutile, parce qu'elle est sans influence, pour ne pas dire pernicieuse.

En matière d'art, par qui peut être faite la critique? Par deux classes d'individus, — les artistes et les amateurs. — Intègre, juste, impartiale, la critique des artistes aurait certainement force de loi, car, elle combinerait les exigences de la théorie avec celles de la pratique, et en tiendrait compte, de manière à exclure toute réclamation, toute protestation de l'une contre les examens de l'autre. Mais nous devons dire que l'association de ces divers caractères est devenue chose impossible, par le temps où nous vivons, et qu'on les a rendus incompatibles les uns avec les autres. Chacun veut bien être jugé par ses pairs, mais à condition expresse d'acquittement. Le verdict étant contraire, on se révolte contre le jury, on s'en moque, on le déchire à belles dents, — comme on déchire le jury politique dans les cas analogues, — et en définitive on nie la justice, Les juges favorables sont des *Salomons;* les juges défavorables sont des *Alibo-rons.* Ainsi, l'artiste, reconnait l'aptitude de son confrère à le juger; mais si le jugement le blesse, il le récuse aussitôt, comme étant dicté par des sentiments hostiles à *l'école* à laquelle il appartient; et, si par hasard, ce dernier suit la même bannière que lui, reconnait le même maître, il va demander aux susceptibilités de l'amour-propre et de l'orgueil froissé, des griefs et des moyens de cassation plus déraisonnables encore. Et, il faut bien qu'il en soit ainsi, puisque la critique ne saurait puiser dans aucun symbole ses règles et son autorité (1), et que, divisée au point même

(1) Il y a bien le symbole Marneffe, arrangé pour la plus grande commodité du jury et la plus grande gloire de l'art, aussi renvoyons nous les amateurs à l'une de nos précédentes feuilles, où nous l'avons expliqué tout au long. (*Note du rédacteur en chef.*)

du départ, sur la grave question de savoir si l'art doit se développer pour lui-même, où être subordonné à des fins utiles et morales, elle se subdivise à l'infini, et s'en va errant de systèmes en systèmes, d'erreurs en erreurs.

C'est donc aux amateurs qu'il faut se résigner à abandonner la dispense de l'éloge ou du blâme, des avis et des leçons charitables. Ici la scène change de face. Oh! alors c'est une explosion de huées et de sifflets, un déluge de sarcasmes tels qu'on les sait aiguiser sur la palette du *rapin ;* on n'a pas de clefs assez forées, de quolibets assez pointus pour exprimer son enthousiasme ; c'est un concert d'anathèmes qui étouffent la critique assez hardie pour exercer ses priviléges, même après les libres inspirations d'un jugement droit et sur. A travers ces mille clameurs et cet effrayant vacarme, on entend dominer ces apostrophes véhémentes qui rappellent l'intempérance des clubs et l'anarchie des révolutions : — » arrière, arrière, profanes! Vous n'avez pas mission pour toucher à l'Arche sainte : vous perdrez l'art en voulant le conseiller et le diriger; arrière! vous n'en connaissez ni les difficultés ni les ressources ; vous n'en connaissez ni les défauts ni les beautés ; en un mot, vous n'êtes pas compétents. Vous avez des *idées* et nous n'en avons pas! nous avons une *doctrine* et vous n'en avez pas ; nous avons un maître qui est notre soleil, notre idole, notre boussole, notre oracle!... arrière, arrière vous dis-je, jusqu'à ce que vous ayez passé par toutes les épreuves de l'initiation et acquis de cette façon le droit d'avoir une opinion. »

Il résulte de tout ceci que la critique n'obtient aucun résultat efficace, quelle vienne des artistes ou des amateurs. Que voulez-vous dire d'ailleurs d'un tableau fait? L'artiste ne recommencera pas son œuvre pour vous faire plaisir; il lui importe donc fort peu, — la question d'amour propre à part, — que vous trouviez son œuvre bonne ou mauvaise. Pour faire une critique utile aux artistes, utile à l'art, il faudrait pouvoir la prendre *ab ovo*, c'est-à-dire saisir la pensée au moment où elle éclôt et la suivre dans tous les développements et les métamorphoses qu'elle subit dans l'*atelier*. Voilà comment la critique pourrait s'exercer avec quelque fruit; voilà comment elle pourrait être utile à quelque chose ; mais c'est précisément ce que les artistes n'aiment pas et ce qu'ils ne comprendront jamais. Le génie n'admet pas qu'il puisse se tromper ; et malheureusement, comme il y a beaucoup de gens qui prennent pour du génie ce qui n'est que de la bêtise, de l'orgueil ou de la fatuité, il en résulte que beaucoup de gens se trompent tout en ayant l'air de se croire parfaitement infaillibles.

Afin de mieux motiver l'opinion que nous avons émise précédemment, examinons ce qu'a été dans ces derniers temps la critique.

Elle a été un long scandale, un continuel opprobre, — quelquefois une grosse absurdité. Les uns, avec la morgue insolente des gens perdus d'honneur, ont glorifié le sensualisme! La volupté empruntant les séductions de la couleur, afin d'augmenter le nombre de ses victimes, a trouvé en eux d'ardents apologistes! Prenant à la lettre cet axiome, que l'art doit être le reflet des mœurs de la société, ils ont contribué de tous leurs efforts aux succès de la peinture de genre, laquelle dans ses branches multiples, se borne à copier les scènes les plus souvent grotesques et toujours sans portée, sans enseignement profitable. C'est ainsi que nous avons souvent vu des portraits de choux, de navets et de carottes, artistement travaillés ; c'est ainsi que le vieux David Teniers n'eût pas été satisfait de ses tableaux s'il n'y eut pas éternellement fait entrer un homme dans une position embarrassante...... pour le public.

Les autres, petits esprits, têtes chétives, n'ont pas voulu voir que la terre tournait; et cependant, ils étaient placés au centre du mouvement, c'est-à-dire au centre de la réaction. Ils pouvaient tout, ils n'ont rien fait. Oh! pardon, ils ont fait quelque chose; ils se sont amusés à établir des distinctions subtiles et fâcheuses entre les écoles. Ils ont dit que *la couleur* était l'apanage exclusif de telle *école,* tandis que *la forme* n'était que la ressource de telle autre. Voyez un peu quelle nuance injurieuse! Ce mot « N'ÉTAIT » est gros d'orages, et porte toute une révolution dans ses flancs! Hors de telle école point de salut, tandis qu'en suivant les errements de telle autre, on se damne! — Voilà qu'elle était la devise en vertu de laquelle ils semaient partout la division, la haine, la jalousie et établissaient le règne des préjugés qui retardent indéfiniment le règne des progrès véritables.

Oh! qui pourrait raconter les absurdités, les aberrations, les sottises, auxquelles se sont laissés entraîner tous ces cerveaux présomptueux ! Que de doctrines pompeusement exposées et qui n'ont pas même l'ombre du sens commun! Mais au fond de tout cela, quel charlatanisme impudent, quelle suffisance, quel orgueil vainement dissimulés.

Les comptes rendus d'expositions ne sont-ils presque pas toujours d'adroites réclames? Il est rare que celui qui les compose ne compte pas quelques artistes parmi ses amis et connaissances. Aussi, à eux l'encens, à eux l'attention complaisante, l'analyse détaillée; aux autres les conseils sévères, les dédains superbes. S'agit-il d'arrêter l'avenir de celui-ci au profit de celui-là, ses protecteurs intriguent; ils s'agitent, ils s'infiltrent comme un poison subtil jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à souffler leur antipathie à l'écrivain armé de la verge de la censure, et à distiller, par sa plume, le fiel de leur animosité. L'esprit de coterie qui domine aujourd'hui dans la politique, dans l'administration, ne devait pas passer à côté du domaine des arts sans y tenter une invasion ; mais cette invasion aboutit à une conquête, et aujourd'hui, si l'on veut bien se donner la peine de peser la valeur des mots, il est facile de reconnaître que souvent on décore pompeusement du nom d'*école* ce qui n'est tout simplement qu'une misérable *coterie*. La voix des journaux est un instrument de popularité, et cette voix ne sort pas, dans la plupart des occasions, d'une conscience assez ferme et assez animée de bonnes intentions pour ne pas se prostituer à la médiocrité corruptrice ou à la supériorité jalouse et tyrannique. Elle s'est laissé circonvenir et au lieu de travailler au rétablissement de l'harmonie et de l'unité, elle semble s'être attribué le rôle d'attiser les passions et les rancunes des hommes qui passent leur vie à intriguer, à déchirer les réputations, en un mot, à mettre en action les principes qui créent et nourrissent les coteries.

L'on nous répondra peut-être, avec une spécieuse apparence de raison : la peinture tracée par vous est malheureusement vraie en général; mais il y a des critiques animés de bonnes intentions et défenseurs de théories justes et rationnelles. Oui, mais ils n'ont pas de drapeau : tous se prétendent illuminés d'un rayon de la vérité universelle; et interrogés sur les éléments les plus simples de cette vé-

rité, l'un dit oui, l'autre dit non. Partant d'un faux système d'observations engendré par les goûts particuliers, les idées personnelles, les instincts privés, les préjugés d'écoles et de systèmes; procédant par de fausses indications, comment arrivaient-ils à formuler un *criterium* quelconque? Sur le sujet, la composition, la couleur, ils émettent dix opinions; toutes les dix sont diamétralement opposées les unes aux autres. Maintenant, auquel croire? — A qui en appeler en dernier ressort?

Il n'y a donc rien à espérer de la critique moderne, quelles que soient les intentions et même les doctrines de ses arbitres, car elle est sans influence sur les artistes; sans influence sur le public. Nous pouvons alors nous écrier : « Vous êtes inutiles, incapables, impuissants et même dangereux, vous qui avilissez un ministère appelé à de meilleures destinées; vous de qui le public n'a rien à attendre qui fixe ses incertitudes et éclaire ses jugements, car vous le laissez bouche béante devant vos assertions contradictoires. Le meilleur parti que vous ayez à prendre, c'est celui de vous taire. Vous n'avez ni but, ni direction, ni moralité : semblables à des vautours, vous ne cherchez que des proies à dévorer, des réputations à déchirer. Vous vous jouez avec une fatuité révoltante des grands principes qui annoblissent le travail de l'homme ici-bas, et l'invitent à employer au triomphe de la vérité, le génie et les talents que la Providence lui a départis. Assez longtemps vous avez abusé du crédit que le vulgaire vous accordait; assez longtemps vous avez déifié la forme et la matière, accablé de vos lourdes plaisanteries, de vos grossiers quolibets, les artistes que la foi conviait à puiser leurs inspirations dans les immenses trésors ouverts par la religion catholique; assez longtemps vous avez étalé votre faiblesse d'esprit, votre petitesse de vues, votre mesquinerie d'idées; assez longtemps vous avez fait parade de connaissances dont les notions premières vous sont inconnues; assez longtemps vous avez prétendu à un enseignement dont les éléments vous sont étrangers; assez longtemps vous avez mis la puissance et la popularité de votre parole, au service des médiocrités intrigantes, jalouses, haineuses, passionnées, vindicatives; assez longtemps vous vous êtes amusés d'une arme dangereuse : l'on a cessé de prendre goût à votre jeu, et il faut brûler ce que vous avez adoré. L'anarchie épouvantable qui règne dans le domaine des arts, c'est vous qui l'avez introduite, propagée, et tout en la déplorant avec les larmes hypocrites que vous êtes si habiles à répandre, vous avez constamment recouru à des remèdes pires que le mal. En un mot, vous n'avez jamais fait rien qui eût une valeur réelle et une importance durable... Oh, pardon! vous avez fait quelque chose; un jour vous avez noyé le baron Gros dans une mare bourbeuse..... Vous avez forcé les frères Escousse à s'asphyxier comme deux fades blanchisseuses et vous avez affilé la lame du rasoir avec lequel Léopold Robert s'est coupé la gorge sur les bords de l'Adriatique!... Voilà ce que vous avez fait!

Il ne faut point cependant déposer honteusement les armes devant des ennemis longs à combattre et difficiles à vaincre. Au delà des querelles humaines, il est certaines doctrines immuables, certaines considérations élevées qu'il faut toujours défendre et chercher à faire prévaloir. Aux uns la différence des sentiments sur leur application et leur pratique, à nous le soin de les maintenir fortes et inébranlables sur l'autel de leur temple; aux uns la vaine interprétation de la manière, du genre, des défauts de tel ou tel artiste, aux autres le soin d'examiner de plus haut les tendances générales et la marche du corps de tous les artistes, le soin de concevoir et de communiquer des motifs de consolation ou de crainte, suivant le résultat de leurs observations; aux uns la réalité triste, misérable à étudier; aux autres les fictions poétiques, qui pourraient et devraient devenir des réalités, si la sève de la morale evangélique parvenait pure et sans mélange jusqu'aux extrémités de toutes les branches et de tous les organes de l'intelligence; aux uns le présent et les déceptions, aux autres l'avenir et leurs espérances. Naturellement nous sommes portés à choisir le dernier lot, surtout pendant la durée de l'exposition actuelle.

En terminant cette *préface*, qui est une sorte de profession de foi, nous pouvons répéter ce que nous disions en 1845, lors de la dernière exposition.

« Les gens qui suivent peu les idées et les artistes qui n'aiment pas les discussions, — surtout quand il s'agit de leur talent, — nous trouveront peut-être injuste et nous accuseront-ils de partialité; mais nous les laisserons faire les uns et les autres, opposant la bonne foi à l'injure, la fermeté à la colère. Et la jeunesse intelligente, qui aime d'ordinaire ceux qui font quelque chose pour elle, ceux qui pourraient bien lui répéter de vieilles idées, mais qui lui en cherchent constamment de nouvelles, la jeunesse intelligente, — disons-nous, — nous tiendra compte, nous l'espérons, des luttes que nous aurons soutenues contre l'opinion et les préjugés.

« Puissent nos efforts rencontrer des sympathies au milieu du public intelligent, et notre zèle mériter l'approbation des véritables artistes. »

J. A. L.

LE TABLEAU DE M. DE BIEFVE.



out le monde sait que M. de Biefve est l'ami du roi de Prusse; assurément, c'est un honneur que beaucoup d'artistes envieront à M. de Biefve, d'autant plus que Frédéric-Guillaume est, dit-on, le type de cette vieille chevalerie sans reproche, qui ne s'éteindra qu'avec les races royales.

On racontait dernièrement dans un salon, à propos de certain dicton populaire, une anecdote qui ne laisse pas que d'être fort piquante. Un de nos artistes, — M*** — qui n'est ni l'ami d'aucun roi, ni l'ami de M. de Biefve, et que la for-

tune maltraite depuis quelques temps d'une manière assez horrible en lui refusant ses faveurs, disait que les révolutions sont une triste chose, surtout quant elles ne sont pas faites au profit de l'art, mais au profit de quelques ambitions politiques; puis il ajouta, que quand à lui, depuis plus de six mois, il *travaillait* constamment *pour le roi de Prusse*.

A ce mot, M. de Biefve se retourna, et prenant affectueusement la main à son illustre confrère, il lui dit :

— Je vous félicite, mon cher ami, vous travaillez pour un bien galant homme et un bien magnifique prince!

Le mot fit fortune; il passa de bouche en bouche, circula de table en table et le voici tel qu'on me l'a raconté. M. de Biefve est aujourd'hui sur le même rang que son illustre homonyme pour la dimension et la profondeur de ses calembours.

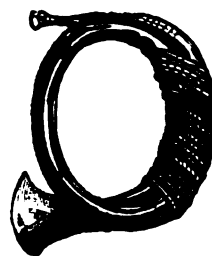
L'essentiel est de savoir maintenant à quelle hauteur il s'est placé dans l'art par la composition qui nous occupe. Si l'on jugeait du sac à la grandeur de l'étiquette on aurait une vaste opinion du talent de M. de Biefve; malheureusement nous sommes forcés de dire que le *compromis des nobles* est encore la meilleure toile qu'ait faite cet artiste. Pour une œuvre de la taille de celle qu'il a entreprise, il faut un autre talent, une autre verdeur de conception, une autre vigueur d'exécution. Il faut une idée et M. de Biefve a été obligée d'emprunter une partie de la sienne au *Charles-Quint* de M. Gallait, et l'autre aux *scènes de la vie des peintres* de M. Madou; seulement, il y a vingt fois plus de talent dans la toile de M. Gallait et dans la plus modeste composition de Madou (lithographie de 20 centimètres sur 30), que sur toute la surface de la grande machine de M. de Biefve, qui pouvait à peine tenir dans toute la largeur du Temple des Augustins. Là au moins, on avait le prestige de la distance; au salon, on n'aura pas même la satisfaction de pouvoir constater une belle exécution.

Nous conseillons à M. de Biefve de continuer à faire des calembours; il y est fort adroit!



a Renaissance est le seul journal qui publie pendant le Salon un aussi grand nombre de planches. Plusieurs dessins d'après les meilleurs tableaux sont faits, puisque déjà nous donnons celui de M. Portaels avec cette livraison. Plusieurs autres sont commencés, et comme nous voulons apporter autant de variété que possible dans le cours de notre publication, nous avons fait graver quelques *eaux fortes,* afin de changer un peu la nature des dessins et l'aspect des planches données à nos souscripteurs. Nous ne négligerons rien pour continuer à faire de *la Renaissance* le recueil le plus artistique et le plus recherché du pays. — On peut souscrire séparément à l'*Album du Salon de* 1848.





uelques-uns de nos souscripteurs nous ont fait l'observation que nous tardions beaucoup à donner les planches de nos *fastes nobiliaires des maisons de Belgique;* nous ferons remarquer, à notre tour, que l'exécution de ces planches — dont quelques-unes ont jusqu'à *sept* et *huit* impressions différentes — est excessivement lente, parce qu'il faut un temps matériel voulu entre chacun de ces tirages. Nous dirons, d'un autre côté, que la réunion des matériaux, soit du texte, soit des planches, exige des recherches longues et pénibles. Quelques-uns de nos souscripteurs ont bien voulu nous abréger ces recherches en nous envoyant eux mêmes les documents et les armoiries qu'ils possédaient; nous prions ceux qui ne l'ont pas encore fait, de vouloir bien nous les faire parvenir.

DISPOSITIONS RÉGLEMENTAIRES

POUR L'EXPOSITION NATIONALE D'OBJETS D'ART DE 1848.

Comme document officiel nous devons donner connaissance à nos lecteurs des dispositions prises par le ministère pour régler l'exposition de 1848. Nous nous réservons de revenir, plus tard, sur quelques uns des articles de cet arrêté, qui, certainement, laisse à désirer sous plus d'un rapport, malgré sa longueur inutile. On pouvait dire beaucoup plus de choses en moins de mots, et surtout, les dire mieux et les rendre plus utiles. Voici toujours ce document :

Le ministre de l'intérieur arrête :

De l'ouverture de l'exposition et de l'envoi des objets.

Art. 1er. L'exposition nationale des objets d'art de 1848 commencera le 15 août et se fermera le premier lundi d'octobre.

Elle est ouverte aux productions des artistes vivants, belges ou étrangers.

Art. 2. Les objets envoyés à l'exposition doivent être adressés *à la commission directrice de l'exposition nationale des objets d'art à Bruxelles.*

Art. 3. Nul objet d'art n'est reçu après le 31 juillet; aucune exception n'est admissible à cet égard.

Du jury d'admission et de placement.

Art. 4. Le jury d'admission et de placement est composé de neuf membres, savoir : 4 peintres, dont au moins 2 peintres d'histoire; 2 sculpteurs; 1 architecte; 1 graveur; 1 dessinateur.

Art, 5. Chaque artiste, belge ou domicilié en Belgique, qui enverra ses œuvres à l'exposition, joindra à celles-ci, sous une enveloppe fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms d'après la classification établie ci-dessus.

Ces bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission directrice qui aura lieu le 1er août, à midi, au Musée, dans la grande salle des séances de l'Académie royale de Belgique. Il est procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui ont obtenu le plus grand nombre de suffrages sont proclamés membres du jury. En cas de parité des voix, le plus âgé l'emporte.

Art. 6. La commission directrice donne, sur-le-champ, connaissance du résultat du scrutin aux membres élus. En cas de non acceptation, l'artiste nommé est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre du nombre des voix.

Art. 7. Le jury d'admission et de placement commence ses opérations le 4 août.

Art. 8. Le jury d'admission et de placement est chargé de l'examen des objets d'art présentés à l'exposition. Il admet ceux qu'il juge dignes d'y figurer.

Il ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Il refuse toute copie, tout tableau, dessin ou lithographie sans cadre,

ainsi que tout objet qui aura déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par leurs auteurs. Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de ceux-ci.

Le jury décide, en outre, s'il y a lieu de refuser l'admission de quelque objet d'art pour des causes autres que celles énumérées ci-dessus.

Art. 9. Le travail pour l'admission étant terminé, le jury procède immédiatement au placement des objets définitivement admis.

Art. 10. Le placement des objets doit être terminé, au plus tard, le 14 août. Dès qu'il est achevé, il est déclaré définitivement arrêté, et mention en est faite au procès-verbal. A partir de ce moment, nul objet ne peut plus être déplacé.

Art. 11. Le jury d'admission et de placement est dissous, de plein droit, le jour de l'ouverture de l'exposition.

Du jury des récompenses.

Art. 12. Le jury des récompenses est composé de sept membres désignés par les artistes exposants.

Le gouvernement se réserve de porter ce nombre à onze par l'adjonction de quatre membres nommés directement par lui.

Art. 13. Chaque artiste, Belge ou domicilié en Belgique, dont les œuvres ont été admises, adresse à la commission directrice, avant le 15 août, sous une enveloppe fermée et signée par lui, un bulletin portant sept noms.

Le dépouillement de ces bulletins se fera d'après le mode indiqué à l'art. 5, dans une séance publique qui aura lieu le 16 août, à midi.

Art. 14. La disposition de l'art. 6 est applicable à la formation du jury des récompenses.

Art. 15. Le jury des récompenses est spécialement chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les achats, les médailles et les encouragements pécuniaires.

Il dresse aussi une liste des objets qu'il convient d'acquérir au moyen des ressources que produira la souscription à organiser pour l'achat et le partage, par la voie du sort, d'objets d'art figurant à l'exposition.

Il établit, pour chaque objet, un *maximum* de prix.

La commission directrice conclut les achats en raison du montant des souscriptions.

Des achats, des médailles et des encouragement précuniaires.

Art. 16. Les artistes qui désirent vendre leurs productions au gouvernement adresseront *au président du jury des récompenses pour l'exposition nationale des objets d'art à Bruxelles*, une demande indiquant la désignation et le prix des objets offerts.

Art. 17. Le jury des récompenses arrête la liste des ouvrages dont il estime que l'acquisition peut être proposée au gouvernement, et il en indique le prix. Ce prix ne peut, dans aucun cas, être supérieur à celui qui est demandé par l'artiste.

Art. 18. Nulle acquisition pour compte de l'Etat ne peut être proposée à titre d'encouragement. Le jury est tenu de ne comprendre sur sa liste que les ouvrages qui, par leur mérite éminent, paraissent dignes de figurer au Musée national.

Art. 19. Il est décerné des médailles aux artistes qui ont mérité cette récompense honorifique.

Elles sont de deux classes.

La médaille ordinaire est en vermeil : elle est décernée aux artistes qui ont fait preuve d'un talent distingué.

La médaille de première classe est en or. Elle est exclusivement réservée aux artistes qui, par la supériorité incontestable de leur talent, ont mérité une distinction extraordinaire.

Aucune médaille n'est donnée à titre d'encouragement.

Art. 20. La médaille d'or n'est décernée qu'une fois au même artiste, pour des objets rentrant dans une même division des beaux-arts.

La médaille de vermeil ne peut être attribuée à l'artiste qui a obtenu la médaille d'or dans quelque genre que ce soit.

Il n'est pas décerné de médaille à l'artiste qui, en cette qualité, a déjà obtenu la décoration de l'ordre de Léopold.

Art. 21. Il peut être accordé des encouragements pécuniaires aux artistes qui, sans avoir encore acquis des titres à une récompense honorifique, ont néanmoins fait preuve de talent et de progrès soutenus.

Ces encouragements ne sont accordés qu'à des artistes belges.

Art. 22. Il ne peut être accordé d'encouragement pécuniaire pour des objets vendus.

Art. 23. Le ministre de l'intérieur fait connaître au jury la somme qui peut être affectée aux encouragements pécuniaires.

Le chiffre de l'encouragement proposé ne peut excéder mille francs ni être inférieur à deux cents.

Art. 24. Le jury des récompenses transmet ses propositions au ministre de l'intérieur, avant le 15 septembre.

Art. 25. La proclamation des achats, des récompenses et des encouragements a lieu publiquement pendant les fêtes de septembre.

De l'exposition des objets.

Art. 26. Les dix premiers jours après l'ouverture de l'exposition, personne n'y est admis que moyennant une rétribution d'un franc.

La rétribution est fixée à un demi-franc pour les jours suivants. Cependant, à partir du onzième jour, les salons sont ouverts gratis au public le dimanche et le jeudi de chaque semaine et, pendant les anniversaires des journées de septembre, de midi jusqu'à 4 heures.

Les artistes exposants, les membres de la commission directrice et ceux des deux jurys, reçoivent une carte d'entrée personnelle pour toute la durée de l'exposition.

Cette carte est supprimée, si elle est présentée par une personne qui n'y a pas droit.

Art. 27. A l'exception des personnes que leurs fonctions y appellent, nul ne peut être admis au salon, avant le jour d'ouverture.

Les artistes ne sont admis à vernir leurs tableaux ou à laver leurs ouvrages de sculpture en marbre que le jour même de l'ouverture du salon, depuis le lever du soleil jusqu'à la dernière demi-heure qui précédé cette ouverture.

Art. 28. Nul objet ne peut être retiré de l'exposition avant le jour de la clôture.

Art. 29. Les artistes doivent retirer leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture de l'exposition. Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

Dispositions générales.

Ast. 30. Lors du dépouillement des bulletins pour la formations des deux jurys, les enveloppes sont détruites immédiatement après les ouverture. Toutefois, il est tenu note des artistes qui ont envoyé des bulletins.

Art. 31. Les bulletins ne sont ouverts et dépouillés qu'après avoir été réunis et comptés.

Si une enveloppe contient deux ou plusieurs bulletins, il sont tous anéantis. Mention en est faite au procès-verbal.

Art. 32. Chaque jury nomme son président et son secrétaire.

Art. 33. Les décisions des jurys sont prises à la majorité absolue des voix des membres présents. En cas de partage, la proposition est censée rejetée.

Les jurys ne délibèrent que si les deux tiers au moins de leurs membres sont présents.

Art. 34. Nul artiste faisant partie de l'un des jurys ne peut prendre part, ni être présent à la délibération ou au vote sur ce qui le concerne personnellement. Il est fait au procès-verbal mention expresse de son abstention.

Art. 35. Les membres des jurys prennent l'engagement de garder le secret sur les opinions, les propositions et les votes de leurs collègues, ainsi que sur le résultat négatif du scrutin, auquel pourrait avoir donné lieu la proposition d'un achat, d'une récompense ou d'un encouragement.

Art. 36. Les frais de l'exposition, y compris les achats d'objets exposés, sont couverts par une allocation du gouvernement et par les autres ressources offertes par l'exposition elle-même. Les dépenses sont soumises à l'approbation préalable du ministre de l'intérieur, auquel il en est, ensuite, rendu un compte régulier.

Bruxelles, le 15 juillet 1848. CH. ROGIER.

JOURNAL D'UN RÊVEUR.



a plus jolie figure de ce quadrille, madame, c'est la vôtre.

— La charité est un parti pris de faire des ingrats.

— Un dissipateur qui n'a plus de ressources et qui sauve les apparences est un panier percé, dont le couvercle est fermé.

— Les sots ont l'habitude de commencer leurs réponses par les derniers mots qu'on vient de leur adresser.

— La mauvaise foi commence à l'inexactitude.

— S'amuser, c'est quelquefois changer d'ennnui.

— Il y a des gens qui preunent leur plaisir à ne le trouver nulle part.

— Un chataignier ne donne point de fruits s'il est seul, il faut qu'il soit *deux*. — O amour!

— Dernièrement M. J... notre savant utopiste, se trouvait à la campagne à Califourchon sur un sphynx. Feu le professeur L. V. R. lui dit: restez, restez, vous êtes bien, vous avez toujours été à cheval sur des chimères!

— Lorsque nous faisons aux hommes le reproche d'ingratitude nous sommes peut-être plus ingrats qu'eux.

ÉPITAPHE D'UN ILLUSTRE AGRONOME:

Ci-gît Silvain, qui parmi nous
Cueillit les palmes les plus belles,
Cet homme qui plantait des choux
Sut recueillir des immortelles!

— Depuis quelques jours j'ai le courage de n'en pas avoir, on pourrait appeler cela l'énergie de l'indifférence.

— M. *** a supprimé son valet de chambre, c'est de l'économie domestique.

— Combien les bonnes natures ont d'amis qu'elles ignorent!

— Quand le parasite *** dine par hasard chez lui, il n'est pas dans son assiette ordinaire.

— A-t-on remarqué que les plus grands peintres de l'empire avaient tous la même initiale? Girodet, Guerin, Gros, Gérard, Géricault, Godefroy (1)?

— C'est dans le repos qu'on sent la fatigue.

— La racine est plus grande que l'arbre.

— Que de présence d'esprit on a après.

— Toute chose que l'homme fait en ce bas-monde n'est que le monument de son orgueil et de sa vanité. Le véritable travailleur est l'ouvrier obscur qui s'est peut-être tué, madame, en faisant l'agrafe qui retient vos vêtements.

— Les innovations ne sont que de l'orgueil en action.

— Un livre est un ami, dit-on; il y a des amis qui sont des livres.

— Il y a des incertitudes plus délicieuses que la réalité.

(1) Nous somme forcés de faire ici une remarque historique, à l'égard des *quatre premiers*, — car, Géricault est élève de Guérin et Mlle Godefroy élève de Gérard — les autres étaient appelés: «*les quatre* (*geais G*) — Pour être de l'Empire, le calembourg n'en est pas plus mauvais.

(*Note de la rédaction.*)

— La nationalité chez bien des peuples, n'est que la haine de l'étranger.

— Ecrire, c'est causer tout bas.

— On ne saurait offrir d'étrennes plus *spirituelles* qu'un livre de prières.

— Les gens d'esprit aiment les gens d'esprit comme les jolies femmes aiment les miroirs.



CHATEAUBRIAND.

Châteaubriand (François-Auguste de), naquit à Combourg en 1769. Son enfance s'écoula paisible et solitaire au fond du château paternel situé sur les grèves de la Bretagne. Combourg, comme presque tous les vieux manoirs de cette province, est bâti au milieu de grands bois; par-delà, s'étendent de vastes bruyères et la mer encadre d'un sombre azur cet âpre paysage. — Imaginez le berceau d'un poète, essayez de vous représenter le lieu où repose, encore obscur et inconnu, l'enfant qui porte en sa tête la régénération de la littérature moderne, et vous ne trouverez pas mieux que ce château aux vieilles tourelles, où la vague bruit sans cesse aux pieds des rochers, où le corbeau bâtit son nid dans les chênes moins élevés que les donjons qui les dominent.

Là, croissait un enfant faible et morose au milieu d'une famille qui ne soupçonnait guère que son nom trouverait par lui une illustration bien autrement éclatante que celle qu'elle demandait à une obscure généalogie. Le jeune François fit ses premières études au sein de sa famille, et, grâce à la qualité de cadet sans fortune, qui semblait le consacrer à l'église, vocation obligée que sa mère encourageait de ses vœux, ses premières études paraissent avoir été fortes et sérieuses. Les parfums d'Homère et de Virgile furent promptement aspirés par cette âme débordante de poésie, qui, au sein des distractions bruyantes d'un château breton, se nourrissait déjà de tant de rêves, se berçait de tant d'harmonies.

L'enfant de Combourg n'avait pas encore vu le monde, il n'avait pas ressenti le choc des passions humaines, et déjà à l'aspect d'une mer en furie, à la vue d'une nuit scintillante d'étoiles, il se sentait poète et sa voix exhalait des vers. M. de Châteaubriand a décrit dans le monde une trace lumineuse qu'on peut suivre jusqu'à son berceau. Ses œuvres contiennent des pièces composées à l'âge de 15 ans et même avant; et l'auteur nous apprend qu'il en a brûlé *de quoi tenir trois volumes*. Que cet enfant-là devait sembler maussade à tous les gentilshommes du voisinage! Quelle triste figure il devait faire au milieu des loups de mer de Saint-Malo!

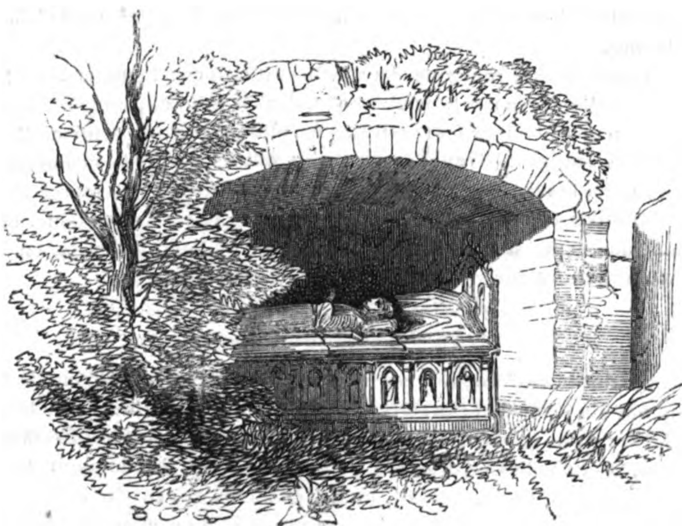
Il y a dans ces poésies fugitives, précieuses reliques de l'adolescence, de la grâce, du nombre et déjà de la hardiesse. Quoique la

pensée du poète s'encadre encore dans les formes alexandrines elle ose parfois innover dans le rhythme et dans la langue, et elle essaie déjà de reproduire ces émotions confuses qui ne sont plus des sensations, mais qui ne sont pas encore des idées. — Cette adolescence fut-elle troublée par de mystérieux orages? une douloureuse tendresse s'est-elle abritée sous les bois de Combourg? Le frère d'Amélie pleura-t-il sur la fatalité de la destinée humaine ailleurs que dans les forêts de l'Amérique? Ici gît un secret dont le monde n'a pas à demander compte à l'homme de génie : qu'il lui suffise à ce monde curieux et frivole de recueillir en chants harmonieux les larmes du poète; le reste est entre le ciel et les interprêtes divins qui ne sont sublimes qu'à la condition de beaucoup souffrir.

Le jeune étudiant manifestant peu de dispositions pour l'état ecclésiastique, sa famille se décida à demander pour lui la sous-lieutenance de rigueur : il entra dans le régiment de Navarre, et cette nomination fut suivie d'un premier voyage à Paris en 1789. Il fut présenté à la cour, où le mariage de son frère aîné avec mademoiselle de Rosambeau, petite-fille de M. de Malesherbes, mit le sous-lieutenant sur un bon pied; mais, peu sensible au bonheur de monter dans les carrosses, de chasser avec le roi et de faire antichambre à l'Œil-de-Bœuf, M. de Châteaubriand se laissait aller, au pied du grand escalier de Versailles et dans les jardins de Marly, à des rêves de poésie et de voyages. Un pareil homme était incorrigible : au lieu de tirer parti des relations nombreuses que la position de son frère lui avait faites, il ne songea qu'à se rapprocher du cercle littéraire qui recueillait alors les tristes débris de la poésie du dix-huitième siècle. Delille florissait, et autour de Delille se groupaient Laharpe, Chamfort, Parny, Ginguené et Fontanes. Cette pâlissante Pléïade déposait d'ordinaire ses pensées dans le *Mercure de France*, et ses inspirations musiquées dans l'*Almanach des Muses*.

Tout entier au démon qui l'obsède, le futur auteur des Martyrs brigue timidement l'honneur d'accoler son nom à celui de ces célébrités qu'il devait bientôt précipiter du trône, pour s'y asseoir lui, jeune officier à l'habit blanc et aux élégantes frisures, tout radieux de l'auréole mosaïque. L'*amour de la campagne*, idylle dans le goût du temps, mais toutefois sans bergers et sans houlettes, tel fut en 1790 le début littéraire de l'auteur.

Le monde entier connaît le succès dans la carrière des lettres, de l'illustre auteur du Génie du christianisme. Avant cette publication il crut devoir essayer le public, et il détacha de ce grand ouvrage l'épisode d'*Atala*, dont la préface contient le récit des circonstances qui avaient conduit l'auteur à chercher dans la foi chrétienne la paix et la lumière de l'âme. *Atala* arracha à l'Europe un long cri d'étonnement et d'admiration, et jamais étincelle ne courut plus rapidement, jamais sympathie publique ne monta à ce dégré de délire et de frénésie. D'innombrables éditions, des traductions dans toutes les langues, popularisèrent en peu de mois le nom de M. Châteaubriand, de Lisbonne à St-Pétersbourg. Le Grec lut *Atala* sur les ruines des propylées, et l'on dit même que les sultanes pleurèrent les malheur de la fille du Simagham dans la solitude des harems.



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

— Toute la partie supérieure du beffroi de Gand se trouvait, en 1839, dans un tel état de vetusté, que l'administration crut devoir en effectuer la demolition. Depuis lors on n'a cessé d'agiter la question de la reconstruction de cet édifice; beaucoup de projets ont été dressés, mais rien n'a été fait et la ville se trouve toujours privée de son carillon et de la vue de l'antique dragon auquel on sait que les Gantois attachent un vif intérêt. L'autorité locale voulant en finir demande en ce moment l'autorisation de rebâtir le campanille tel qu'il existait en dernier lieu. Cette entreprise procurerait de l'ouvrage à un certain nombre d'ouvriers; mais les amis des arts disent qu'il serait fâcheux de dépenser cent mille francs pour rétablir un couronnement d'un aspect disgrâcieux et ne concordant nullement quant au style avec la base de l'édifice. Un projet dressé par M. Roelandt et dont généralement on fait l'éloge coûterait une somme double.

— Un artiste de Bruges, M. Wiener a exécuté avec un rare bonheur la médaille consacrée à la mémoire de feu M. Willems, dont on se propose d'inaugurer le monument. Cette médaille est mise en vente chez l'orfèvre Onghena.

— On nous prie d'insérer les lignes suivant:es

La société des *Gens des lettres belges* informe ses membres qu'elle vient d'ouvrir la seconde série de ses publications annuelles.

Les ouvrages en vers ou en prose, que les autenrs, faisant partie de la société, désirent (sauf approbation du comité), voir figurer dans cette nouvelle série, devront être adressés *franco* avant le 15 août prochain, à l'un des secrétaires de la société.

Les manuscrits doivent être originaux et signés. Ils peuvent être écrits dans l'une ou l'autre des deux langues du pays, et traiter indifféremment sous une forme littéraire de quelque matière que ce soit.

M. de Châteaubriand était le doyen de l'Académie française, où il occupait depuis trente-sept ans le fauteuil nº 6. Ses prédécesseurs furent :

Avant 1634, d'Arbault de Porchères. — 1640, Olivier Patru. — 1681, Potier de Novion. — 1693, Goisbaud du Bois. — 1694, Boileau abbé de Beaulieu. — 1704, Gaspard Abeille. — 1718, Mongault. — 1747, Ch. Duclos. — 1772, N. Beauzée. — 1789, J.-J. Barthélemy. — 1795-1803, Marie-Joseph Chénier. — Et enfin de M. de Châteaubriand qui avait été élu en 1811.

La ville de Bruges vient de perdre un artiste distingué qui pendant 44 ans a consacré son talent et ses vastes connaissances musicales à l'enseignement; il sera vivement regretté par ses nombreux amis. Monsieur Jean Ancot est décédé le 12 juillet. Né à Bruges, le 22 octobre 1776, il a commencé ses études musicales, sous la direction de l'abbé Cramène et l'organiste Thienpond, de la maîtrise de l'église St-Donat en cette ville. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Kreutzer et de Baillot.

Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges, en 1804, il s'y est fixé et s'est a donné a l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées, mais le plus grand nombre est encore inédit : il a composé de fort bons ouvrages en musique sacrée; un air varrié en harmonie pour quinze instruments a remporté le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823.

La société d'harmonie, *la Renaissance*, qui ne manque jamais l'occasion de se distinguer, a exécuté les marches funèbres au convoi mortuaire de M. Ancot. Nous nous empressons de rendre à ce propos à la société de *la Renaissance*, le tribut d'éloges qu'elle a si bien mérité, en prêtant son concours à cette cérémonie funèbre. Chacun a remarqué les progrès qu'a faits cette jeune société : les marches funèbres étaient du meilleur choix, elles ont été parfaitement exécutées. L'empressement que les membres de la société ont mis à rendre les derniers honneurs à un artiste de mérite est d'autant plus louable que leurs concours a tout et gratuit. La *Renaissance* ne peut manquer de prospérer, sous une direction aussi intelligente que celle de MM. le baron Van Zuylen de Moerkerke et Terrein.

Il y avait longtemps que les honneurs funèbres eussent été rendus avec autant de pompe à un artiste Brugeois; c'est ainsi qu'on devrait toujours rendre hommage à l'art dans la personne de ses représentants.

— Le Gouvernement vient de faire l'acquisition d'un tableau de J. Van Eyck, pour le Musée de l'État. Ce tableau représente *l'Adoration des Rois*. Nous reviendrous sur cette acquisition, au point de vue de son origine et du prix qu'elle a coûté.



L'album offert en cadeau de noces par les filles de l'ex-roi à l'ex-duchesse de Joinville, arraché tout maculé de fange et d'ordure à la destruction du château des Tuileries, par M. de Pontécoulant, et restitué plus tard par ses soins à la princesse du Brésil, vient d'être vendu à Londres 1,000 livres sterlings.



L'insurrection du 24 juin a causé de singuliers désastres.

M. Hercule Robert possède une collection de tableaux dans la maison qui fait le coin de la rue de l'Etoile et du quai Saint-Paul. Cette maison a été criblée par les boulets et la collection a beaucoup souffert. Un tableau de Rubens, le jugement de Salomon, a été traversé par un boulet presqu'au même endroit où il avait déjà reçu une semblable atteinte à Anvers, dans un siége que subit cette ville dans un temps assez éloigné.



— Les événements sinistres qui se passent en France, ont produit de bien grandes misères. Nous lisions ces jours ci, dans une feuille parisienne, que, plus de 50 membres de la société de gens de lettres de Paris, et des artistes ayant obtenus le prix de Rome, se sont trouvés dans la cruelle nécessité d'aller demander aux ateliers nationaux *huit francs* par semaine ou 23 sous par jour, pour ne pas succomber à la triste situation que leur ont faites les faiseurs des révolutions. C'est le cas de répéter avec M. Delfosse : Dieu veuille que pour faire le tour du monde *le progrès* ne passe point par la Belgique. Nous ne sommes cependant pas l'ennemi des lumières et de la civilisation ; mais quand il faut les acheter l'une et l'autre au prix de tant de sacrifices tout homme de sens doit désirer le *statu quo* dans la crainte d'avoir le *statu* pire.



La dernière création lyrique transportée sur notre scène est un opéra en 3 actes, d'Auber, — *Haydée*, — avec une poëme de M. Scribe. Cette première représentation a été donnée au bénéfice de Boulo, notre premier ténor léger. Il est inutile de dire que la salle était comble et qu'elle rappelait une de ces délicieuses soirées, où Duprez et Mlle Elian se faisaient applaudir dans *la Juive*, *Robert* ou *les Huguenots*.

Le libretto de M. Scribe n'est pas des plus heureux ; il est loin d'être une œuvre littéraire, mais il est couvert par une partition qui, sans être exempte de défauts, ne laisse pas cependant que d'être remplie de bonnes qualités. Un journal de cette ville, *l'Indispensable*, nous parait avoir apprécié l'œuvre de M. Aubert d'une manière qui se trouve complétement en rapport avec les sensations que nous avons éprouvées. Voici ce que dit cette feuille :

« La partition de M. Auber, élégante et claire, comme toutes les productions de cette plume si féconde, se ressent çà et là de la rapidité du travail. L'ouverture, dit-on, a été jetée sur le papier en quelques heures.

» Un trop long solo de hautbois remplit près de la moitié de cette ouverture que termine un allégro à trois temps qui ne manque pas d'entrain et d'éclat, mais dont les développements ne sortent pas assez des gràcieuses banalités d'une valse. Il y a plus d'invention dans la chanson à boire qui ouvre la première scène : nous y signalerons les chutes de phrase frappées à la neuvième mesure ; l'instrumentation en est d'ailleurs brillante et légère. Maintenant le compositeur va laisser au libretto ses coudées franches ; il cède la place à l'exposition, et ne se permet que deux couplets piquants chantés par Haydée ; deux autres d'une mélodie un peu indécise, dits par Malipiéri, et la charmante déclaration de tendresse fraternelle en partie double, soupirée par Lorédan et par Raphaëla. Vient ensuite le quatuor de l'enrôlement d'Andréa, dont le motif principal se trouve reproduit sur tous les tons dans toutes les chansons guerrières.

» Un morceau remarquable, c'est le *six huit*, chanté *mezzo voce* par Haydée et Raphaela, lorsqu'elles cherchent à calmer l'agitation de Lorédan. L'ondulation symétrique et monotone de ce mouvement, dont les siciliennes ont tant abusé, est ici rajeunie avec art. Ce n'est plus, comme d'ordinaire, le premier et le quatrième temps de mesure qu'accentuent la mélodie et l'orchestre, c'est sur le second temps que porte de relief. Il en résulte une bizarrerie apparente qui d'abord contrarie un peu les habitudes de l'oreille, mais qui, en rompant les entraves du rhythme, donne à la mélodie quelque chose de flottant et de vague, et l'identifie ainsi étroitement à la situation dramatique. Ce duo est orchestré de main de maitre ; les murmures mélancoliques du basson, le pizzicato des altos et de violoncelles qui jette comme de fugitives lueurs, ses notes brèves et tristes, tous ces détails sont d'une vérité pénétrante, et prouvent quel parti M. Auber sait tirer de l'orchestre, quand il veut s'en donner la peine. Mais la partie essentielle de ce premier acte, dont l'importance musicale suit, comme on le voit une gradation soutenue, c'est la scène de somnambulisme qui le termine.

Il y a de la part de M. Scribe une adresse extrême à présenter ainsi, à travers les vapeurs d'un rêve, à surprendre en quelque sorte entre la vérité et le mensonge, l'aveu de cette faute de Lorédan. M. Auber n'est pas resté au dessous de son collaborateur ; le travail harmonique auquel il soumet le motif de la chanson à boire, qu'il ramène sous vingt formes diverses, la variété et l'imprévu des modulations, les oppositions inattendues de *piano* et de *forte*, entrainent, sans lui permettre de se fixer un instant, la pensée de l'auditeur ; il obéit à la double fascination du musicien et du poëte, et cette scène, une des plus saisissantes, mais aussi une des plus risquées qui soient au théâtre, n'a excité que d'unanimes applaudissements.

On a pu voir que MM. Verdi et Félicien David à propos de *Jérusalem* et du *Désert*, affectionnaient particulièrement un genre de musique qu'on peut appeler, pensons-nous, de la musique descriptive. Nous n'aimons guère la musique descriptive dans l'opéra et nous insistons pour qu'elle soit exclusivement du domaine du ballet et de la symphonie dramatique. Vous aurez beau crever vos grosses caisses, briser vos chanterelles, vous ne nous ferez jamais croire que nous entendons le bruit du canon et les gémissements des blessés. Quoique vous prétendiez que le hors d'œuvre instrumental qui remplit l'entr'acte est destiné à peindre la bataille livrée par Lorédan à la flotte turque. Non! Nous préférons de beaucoup le chœur de victoire, et surtout le grand morceau d'ensemble qui suit la partie de des interrompue par Lorédan. Le remords et la honte de l'amiral, la stupéfaction des matelots, l'ironie diabolique de Malipiéri ont été saisis par M. Auber avec une rare puissance. Nous mettons au nombre des inspirations les plus fraiches de M. Auber la chanson de la brise, dont le refrain se détache sur les vocalises murmurées en chœur par le matelots. A côté de cette perle, le reste de l'acte pâlit un peu : il serait injuste néanmoins de ne pas citer avec éloges le duo de Lorédan et de Malipiéri, et surtout le final si mouvementé et si bien couronné par le cri de joie des matelots à l'aspect de Venise.

Un digne pendant à la barcarolle de Haydée, c'est celle d'Andrea qui ouvre le 3me acte. La ritournelle, langoureuse et passionnée, à la fin de laquelle s'épanouit sur un accord mineur la phrase écrite en *sol* majeur, est d'un effet délicieux. Nous ne saurions dire l'impression profonde que produit cette simple note qui tombe comme une larme sur ce chant d'amour : elle m'a rappelé la tristesse ineffable dont l'âme est saisie à la vue de la mer.

Ce troisième acte renferme deux belles situations : le moment où Lorédan va se donner la mort, pendant que, dans le lointain, les gondoliers répètent en son honneur leurs refrains les plus joyeux, et celui où Haydée arrête son bras et lui avoue son amour. A notre avis, c'est, surtout la première qui a le mieux inspiré M. Auber. Le contraste, cette source inépuisable d'effets dramatiques, lui a fourni une scène remarquable, et il a donné une expression déchirante au passage où l'amiral répète, en écoutant les chants d'allégresse qui arrivent jusqu'à lui ;

Ils répètent, dans leurs vœux,
Vivez longtemps, vivez heureux.

Cette phrase entrecoupée, ces sanglots qui brisent la poitrine de Loredan, ont été justement couverts par les applaudissements de toute la salle.

Nous croyons que la nouvelle partition partagera la fortune de ses sœurs ainées. Les mélodies faciles à retenir s'y rencontrent à chaque instant, et c'est chez nous, comme on sait, un des éléments de réussite les plus décisifs. Le succès a été aussi complet que possible. Nous ne pensons pas qu'il s'épuise de sitôt. R.

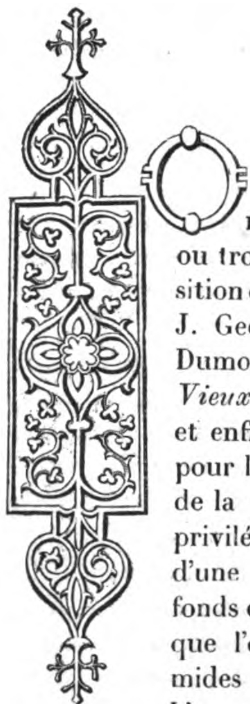
EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

CHAPITRE Ier.

UNE EXPOSITION EN PLEIN VENT.

MM. Jehotte, — Simonis, — J. Geefs, — Wiertz, — de Biefve, — Cluysenaer, — Suys et Dumont.



On peut dire aujourd'hui qu'il y a deux ou trois expositions à Bruxelles : une exposition dans la rue pour MM. Simonis. Jehotte, J. Geefs, Wiertz, Cluysenaer, Suys et Dumont; une exposition dans le *temple des Vieux-Augustins* pour M. de Biefve (*in petto*), et enfin une exposition au *Musée national,* pour les artistes qui n'ont ni les honneurs de la place publique, ni ceux des temples privilégiés. Nous pourrions même parler d'une quatrième exposition dans les bas-fonds du Musée : c'est celle de la sculpture, que l'on a ensevelie dans les cryptes humides d'une ancienne église abandonnée. L'eau suinte à travers les pores de leurs pierres moisies; les pauvres femmes en marbre qui sont là semblent grelotter sous les vents coulis qui leur arrivent par des trapes demi-circulaires, et le public qui descend tout bouillant, électrisé par les belles choses qu'il a vues et par une atmosphère de 35 degrés, se sent crispé au cœur dans ces sombres *oubliettes*. Ce sont bien là les catacombes de l'art.

On croit, en sortant de là, avoir accompli un pèlerinage artistique dans les *grottes de Han* ou dans les *caveaux de St-Denis*. Il n'y a pas moyen d'avoir une idée heureuse ou agréable au milieu des sueurs froides qui vous glissent sur le corps et vous gèlent la pensée au cerveau. Pauvre monsieur Fraikin ! — Comment tous les vieux de la commission n'ont-ils pas compris que cette frêle et délicate enfant qui a nom *Psyché,* allait se flétrir au contact et sous l'influence de ces voûtes malsaines ! Comment n'ont-ils pas compris qu'il fallait de l'air et du soleil à la Cléopâtre de M. Daniel et même à *la Méditation* de M. Verboeckhoven, — cette jolie figure échappée au ciseau d'un peintre ! Comment, enfin, ont-ils pu penser que le public irait s'enterrer tout vivant sous ces ruines pleines d'ombre, de lichens, de vipères et de mousses dangereuses ! L'exposition de sculpture marquera dans les annales de la médecine belge par le nombre des phthisiques qu'elle aura faits et des plâtres qu'elle aura moisis.

Cela dit, passons à la statue du prince Charles de Lorraine, placée dans la cour du Musée de l'Industrie.



Cette figure est en bronze est due à M. Jehotte, membre de l'Académie de Bruxelles. La régence, qui a montré beaucoup de sollicitude pour le Godefroid de Bouillon de M. Simonis, aurait pu montrer un égal empressement pour l'illustre rejeton de la maison de Lorraine. Quelques mètres cubes de pierre n'auraient pas de beaucoup applati sa bourse, et la statue aurait gagné considérablement à être vue sous l'aspect, avec l'entourage et le piédestal qu'elle

doit avoir. Elle est aussi resserrée dans un espace qui n'est pas fait pour elle, dans un milieu qui ne la faitpas valoir; et la tue en un mot, on l'a sacrifiée à je ne sais quels préjugés absurdes qui non-seulement ont trouvé moyen de se faire jour, mais, bien plus et bien pis, qui ont trouvé crédit auprès d'hommes sensés. Le prince Charles n'a pas été regardé comme un personnage assez sérieux, assez imposant, assez illustre, — tranchons le mot, — pour mériter les honneurs d'être coulé en bronze; de sorte que la statue et l'œuvre d'art se ressentent à leur tour du contre-coup porté par cette idée fausse répandue à dessin au milieu des masses. On a longtemps cherché la place où on ne la placerait pas; on a promené ce pauvre prince de cul-de-sac en cul-de-sac; du Parc qu'il avait créé, à l'*impasse du Tonneau*,—qu'il avait quelquefois vidée,—pour l'emmener en dernier ressort au milieu des boulets, des obusiers et des bombes qu'il détestait bien un peu, malgré sa cuirasse et son épée. Mais ne calomnions pas les statues!

Voyons, en définitive, ce qu'était ce prince Charles que la postérité accueille avec réserve et auquel la nation élève des statues. M. Théodore Juste nous mettra sur la trace.

Le prince Charles de Lorraine.

Ce digne lieutenant de l'immortelle Marie-Thérèse doit avoir sa place entre les plus pures de nos gloires nationales. Pendant sa régence si longue et si heureuse, Charles de Lorraine s'était attaché à la Belgique par des liens indissolubles; il avait oublié son origine étrangère pour s'identifier complétement avec le peuple dont il changeait les destinées. Ce n'est point seulement comme guerrier que ce prince brille dans l'histoire; bien qu'il fût l'habile adversaire de Frédéric II et de Maurice de Saxe, il a néanmoins d'autres titres à faire valoir auprès de la postérité. Si trois générations ont répété le nom de Charles de Lorraine avec enthousiasme, avec attendrissement, c'est parce que ce prince fit reposer le gouvernement sur l'amour des sujets. Plusieurs souverains absolus du dix-huitième siècle affectionnaient beaucoup, comme un agréable passe-temps, les conférences philosophiques; mais les hôtes de *Sans-Souci* et de l'*Hermitage* se bornaient à des dissertations plus ou moins subtiles: ils auraient regretté que la classe souffrante prît au sérieux leurs séduisantes utopies. Le gouverneur des Pays-Bas n'était pas atteint de cette manie au moins bizarre; il n'admettait point les encyclopédistes dans ses petits appartements: il aimait mieux réaliser sans bruit tous les projets qui tendaient à améliorer le sort du peuple confié à ses soins. Aussi était-ce en Belgique qu'on aurait pu trouver, à certains égards, l'image de ce bonheur social tant rêvé par les novateurs. Quoique ce pays fût encore à demi plongé dans les ténèbres du moyen âge, on y voyait un peuple opulent et libre, fier de ses priviléges, et ne redoutant pas cette royauté paternelle alors si noblement exercée.

Né le 12 décembre 1712, à Lunéville, Charles-Alexandre était issu du mariage de Léopold Ier, duc de Lorraine, avec Charlotte-Élisabeth, fille de Philippe d'Orléans, frère unique de Louis XIV. Léopold voulut se charger lui-même de l'éducation de Charles, qu'il préférait à ses autres enfants, parce qu'il était venu le dernier. Cette éducation ne s'adressait pas seulement à l'esprit; elle avait aussi pour but d'inspirer au jeune prince une noble ambition : celle qui distingue les vrais sages et les monarques populaires. Léopold d'ailleurs instruisait son fils plutôt par son exemple que par ses préceptes : « Je quitterais demain ma souveraineté, disait-il, si je ne pouvais faire le bien. » Telle était la règle de conduite de ce sage imitateur du bon René; telle fut aussi la devise du gouvernement des Pays-Bas.

Léopold mourut en 1729; et sept ans après, sa postérité fut dépouillée de ces provinces qu'il avait su rendre si heureuses et si florissantes, pour mettre d'accord Stanislas Leczinski et Auguste de Saxe qui se disputaient le trône chancelant des Jagellons. Les grandes puissances, intéressées dans la lutte, décidèrent que le premier renoncerait au royaume de Pologne et qu'il recevrait en échange les duchés de Lorraine et de Bar. L'héritage des Médicis fut assuré au duc François-Étienne, qui épousa l'archiduchesse Marie-Thérèse, fille aînée de l'empereur Charles VI. Dès ce moment, les descendants de Léopold de Lorraine s'associèrent aux destinées de la maison d'Autriche. Lorsque Charles VI attaqua les Turcs en 1737, le duc François fut nommé généralissime des troupes impériales, et le prince Charles servit avec son frère, en qualité de colonel. On connaît l'issue de cette guerre malheureuse; néanmoins elle offrit à notre héros l'occasion de se signaler entre les plus braves chevaliers de la nouvelle croisade. Grièvement blessé à Croska, il reçut de Charles VI, pour récompense de sa valeur, le grade de général-major.

Mais ce fut surtout pendant la fameuse lutte de Marie-Thérèse contre l'Europe que Charles de Lorraine mérita les éloges de ses frères d'armes et de ses adversaires. Lui aussi partageait le belliqueux enthousiasme des palatins hongrois, et il avait crié comme eux : « *Moriamur pro rege nostro*, *Maria-Theresia* ! » Pour défendre cette femme héroïque, si grande dans l'adversité, Charles de Lorraine devint, suivant les expressions de Frédéric II, un capitaine redoutable, actif, vigilant. Chargé de reconquérir la Bohême, il poursuit, il harcèle sans relâche le maréchal de Broglie, et après l'avoir contraint de rétrograder depuis Thein jusqu'à Beraun, il le force de se jeter dans Prague; assiégé dans ce dernier asile, le général français se sauve enfin, à travers des plaines couvertes de neige, jusqu'à la ville d'Egra (1742). L'année suivante, Charles apparaît dans les États mêmes de l'électeur de Bavière, qui avait usurpé l'empire. Il écrase, sur les bords de l'Inn, les troupes bavaroises qui défendaient l'entrée du pays: rien ne peut l'arrêter; il entre en vainqueur dans Dingelfing, dans Deckendorff et dans Landau-sur-l'Iser. Ces succès, joints à ceux obtenus par le prince de Lobkowitz, contraignirent le maréchal de Broglie à se retirer sous Ingolstadt et l'anti-César à chercher un refuge dans Francfort. Marie-Thérèse était reine de Bohême.

Elle ne se montra pas ingrate; Charles de Lorraine fut uni, le 7 janvier 1744, à l'archiduchesse Marie-Anne, sœur de l'impératrice, et les nouveaux époux reçurent comme apanage la vice-royauté des Pays-Bas autrichiens. Partis de Vienne le 24 février, ils arrivent bientôt en Belgique, où le peuple les accueille avec autant de joie que de magnificence. Malgré les menaces de la France et l'attitude hostile de la Prusse, le nouveau gouverneur général prend possession du pays au nom de la fille de Charles VI. Dans toutes les

provinces, il fait procéder, suivant les anciennes coutumes, à l'inauguration de Marie-Thérèse, et lui-même la fait reconnaître à Bruxelles comme duchesse de Brabant, à Gand comme comtesse de Flandre.

Un mois plus tard, Louis XV envahissait la Belgique, et Charles de Lorraine allait se mettre à la tête de l'armée du Rhin. Pour arrêter la marche victorieuse des Français en Flandre, Charles se jette hardiment dans leur propre pays. Le 2 juillet, ayant surpris le bavarois Seckendorf, il passe tout à coup le Rhin à Schreek, au-dessus de Philipsbourg, et à Weissenau, près de Mayence; puis, malgré la résistance désespérée du maréchal de Coigny, il s'empare des lignes de Spire, de Gemersheim, de Lauterbourg et de Haguenau; bref, il s'établit au milieu de l'Alsace. Ce brillant fait d'armes excita la surprise et l'admiration de l'Europe entière. Louis XV détache 30,000 hommes de son armée des Pays-Bas et court lui-même défendre les frontières de son royaume. Malheureusement, Frédéric II reparaît dans l'arène; craignant pour la Silésie, après le triomphe du prince Charles, il se détermine à briser l'alliance qu'il a solennellement jurée à Breslau. Au mois d'août, cent mille Prussiens viennent camper dans la Bohême. Alors Charles, quittant l'Alsace, s'avance vers le Danube et l'Elbe; il passe ce dernier fleuve à la vue du roi de Prusse, et le repousse jusqu'en Silésie.

Vainqueur de Frédéric II, le général lorrain était regardé comme un héros dans l'Empire; mais un coup terrible lui rappela le néant des grandeurs humaines. Tandis qu'il s'illustrait sur le Rhin, les Belges voyaient mourir la jeune et brillante archiduchesse Marie-Anne, qui était aimée, dit Nény, comme la *mère de la patrie*.

Charles néanmoins ne se laisse pas abattre par sa douleur; après avoir délivré la Bohême, il vole au secours des Pays-Bas, envahis de nouveau par les armées de Louis XV (1746). Les alliés, découragés par la bataille de Fontenoy, reprirent courage en voyant à leur tête le brave Lorrain. Quoique celui-ci dût également reconnaître le génie supérieur du maréchal de Saxe, il sut contrebalancer les succès de ce général par sa tactique savante; sa marche dans les défilés et les forêts du pays de Liége augmenta sa réputation, et s'il fut malheureux devant Namur et dans les plaines de Raucoux, il évita de bien plus grands désastres.

Quand le traité d'Aix-la-Chapelle eut mis fin à cette guerre injuste, le duc Charles alla reprendre le gouvernement de la Belgique (1749). L'allégresse était générale; dans toutes les provinces, dans toutes les villes, la bourgeoisie voulut célébrer par des fêtes pompeuses le retour de ce prince qui devint bientôt l'idole de la nation. Toutefois, le duc de Lorraine acceptait une mission difficile : il devait faire renaître l'abondance dans un pays qui avait été le champ de bataille de l'Europe; d'autre part, il devait substituer un système régulier d'administration aux juridictions locales sorties des luttes du moyen âge. Mais agissant sous l'inspiration de la digne héritière des Habsbourg, Charles ne resta pas au-dessous de sa tâche; quelques années lui suffirent pour effacer jusqu'aux traces des derniers désastres qui avaient affligé les Pays-Bas : industrie, commerce, navigation, toutes les branches de la richesse nationale attirèrent également sa sollicitude. En 1750, il voulut conduire lui-même à Louvain les travaux des ingénieurs qui ouvraient, à travers les rochers et les sables, un canal de communication avec l'Escaut. Le duc manifestait aussi l'intention de se fixer définitivement dans le pays; il avait acheté de ses deniers l'ancien *palais d'Orange*, où il tenait sa cour, et il ne cessait d'embellir le parc de Tervueren, devenu sa résidence d'été. Au reste, Charles étalait peu de faste; lui-même écrivait à l'impératrice que sa vie dans les Pays-Bas était très-simple. Il partageait ses journées entre les travaux officiels, les promenades et la comédie ou le concert; dans les grandes occasions, il tenait appartement et donnait des bals à la noblesse.

Un nouvel orage, qui grondait sur les frontières de l'Empire, vint troubler cette vie si calme mais si bien remplie. En 1757, le duc de Lorraine alla défendre pour la troisième fois le fief de Bohême, où Frédéric-le-Grand s'était établi pour mieux garder la Silésie, alors menacée par l'Autriche et la France. L'armée autrichienne ayant essuyé un échec, Charles se jeta dans Prague et, malgré les bombes et les boulets rouges, il résistait vaillamment contre toutes les forces du roi de Prusse. Enfin le maréchal Daun attire Frédéric dans la plaine de Chotemitz; aussitôt Charles se précipite dans les retranchements, bat le corps du général Keith, et tout en poursuivant les fuyards, rejoint Daun qui venait aussi de remporter une victoire complète. Dans l'ivresse du triomphe, la première pensée du duc de Lorraine est pour les Belges. Il charge M. de Tonnois, son chambellan, d'aller annoncer à Bruxelles la déroute des Prussiens. Huit jours après le combat, M. de Tonnois descend chez le comte de Cobenzl et lui remet une lettre du prince; après avoir décrit l'action, Charles ajoute : « Telles » sont les premières nouvelles que M. de Tonnois donnera » à ma sœur, à V. E. et à *mes chers Flamands*. » Ce bulletin excita des transports de joie; car les Belges avaient fait de grands sacrifices pour montrer leur dévouement à la maison d'Autriche. D'autres succès suivirent la délivrance de Prague : Zittau ouvrit ses portes à l'armée autrichienne; le général Winterfeld fut surpris sur le Moyse-Berg; enfin, le 24 novembre, Breslau capitula, et Charles de Lorraine entra en vainqueur dans la capitale de la Silésie.

Au retour de cette campagne, l'une des plus glorieuses de la *guerre de sept ans*, le duc fut nommé premier grand-croix de l'ordre militaire de Marie-Thérèse; quelque temps après, on le jugeait digne d'occuper la grande maîtrise de l'Ordre teutonique.

Charles revit Bruxelles le 15 novembre 1758 : il y fut reçu, dit un contemporain, comme un père tendrement chéri qui rentre plein de gloire dans le sein de sa famille. On aurait néanmoins une fausse idée du caractère de ce gouverneur général, si l'on se représentait un de ces princes débonnaires qui ne voient que par les yeux de leurs courtisans ou de leurs confesseurs. Charles de Lorraine savait résister aux suggestions de sa petite cour, comme il savait combattre, dans l'intérêt des Belges, les ordres trop rigoureux de la chancellerie de Vienne. Le prince de Kaunitz, chef du cabinet autrichien, et le comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire à Bruxelles, ne cessaient de tourmenter Marie-Thérèse pour qu'elle restreignît l'autorité des états. Le conseil de Brabant avait pensé que seul il pouvait être juge dans tous les cas où il fallait invoquer la *Joyeuse entrée;* cette prétention, quoique très-légitime, fut dépeinte à Marie-Thérèse comme un attentat aux droits de sa

souveraineté (1765). L'impératrice invita le gouverneur général à faciliter, *par sa contenance personnelle*, l'exécution des desseins de Kaunitz ; il devait « faire entrevoir du refroidissement, lâcher des propos qui font soupçonner un parti de vigueur pris, refuser des faveurs aux uns et en accorder aux autres. » Mais ce plan cadrait mal avec la loyauté de Charles de Lorraine; aussi ne se distingua-t-il nullement dans la petite comédie imaginée par le chancelier. Puis, lorsqu'il se voit forcé d'écrire une dépêche fort dure aux états de Brabant, pour leur notifier le mécontentement de la cour, il s'empresse d'envoyer à Marie-Thérèse un mémoire confidentiel, qui contient ces réflexions : « J'ose dire que ces pays-ci sont très-faciles à gouverner, » car, avec de la douceur et la moindre bonté que V. M. » daigne leur marquer, elle peut être assurée qu'elle fera » tout ce qu'elle voudra dans ses provinces, et, selon ma » façon de penser, je ne connais rien de plus flatteur pour » un souverain que de régner dans le cœur de ses sujets. » Cette admirable profession de foi triompha des ruses courtisanesques de Kaunitz, car elle ramena Marie-Thérèse à ces principes de modération qui caractérisèrent son règne.

Tant de droiture explique l'immense popularité dont Charles de Lorraine jouissait dans les Pays-Bas. Lorsqu'un accident funeste fit craindre pour ses jours, en 1767, ce fut une désolation universelle : de tous les points de la Belgique on accourait dans la capitale, et le palais était incessamment assiégé d'une foule avide de connaître l'état du malade. La convalescence du prince dissipe enfin les alarmes de la nation ; alors on se félicite dans les rues; partout on entend le cri : « S. A. R. est hors de danger ! notre bon prince est guéri ! » L'administration urbaine, la noblesse, le clergé, le tiers état, firent célébrer des actions de grâces à Dieu. Charles se rendit au spectacle le 5 février; toute la ville était illuminée, et une grande foule encombrait les rues que le prince devait traverser. Dès que le peuple aperçut sa voiture, il voulut dételer les chevaux pour la traîner en triomphe; le duc s'y opposa, et ce refus augmenta l'enthousiasme des spectateurs. Au moment où il arrive au théâtre, un homme se jette à terre et supplie le prince de marcher sur son corps, dans la crainte qu'il ne ressente quelque douleur en posant les pieds sur les pierres du péristyle. A peine est-il entré dans sa loge que des acclamations sans fin partent de tous les points de la salle; ému jusqu'aux larmes, Charles laisse échapper ces paroles : « Ah ! voilà le plus beau jour de ma vie ! » De pareilles démonstrations eurent lieu dans les autres villes des Pays-Bas.

Qui n'eût aimé ce prince bienfaisant, affable, pieux sans hypocrisie, vraiment Belge par son dévouement aux intérêts du pays et par son respect pour les vieilles libertés? Sous son administration, la Belgique prit un autre aspect : l'agriculture, appelée par Marie-Thérèse la *nourrice de tous les arts*, enfantait des merveilles; des encouragements donnés à propos ranimaient l'industrie naguère mourante; de nouvelles routes étaient percées et des entrepôts créés dans les principales villes; la pêche nationale obtenait également faveur et protection; enfin on avait ouvert un transit général, par les ports de Flandre, vers le pays de Liége, l'Allemagne et la France.

Quel contraste avec les nations voisines! En France et sur les bords du Rhin, le peuple, encore tributaire de la gentilhommerie, croupissait dans une effroyable misère; en Belgique, on remarquait une sorte d'aisance dans toutes les classes. Le paysan de nos provinces n'était pas obligé d'assurer la subsistance des daims et des cerfs d'un *seigneur* tout-puissant; il ne devait pas non plus, comme le paysan français dont parle J. J. Rousseau, cacher son vin à cause des aides, cacher son pain à cause de la taille : il pouvait, au contraire, montrer avec orgueil qu'il partageait l'abondance due à son industrieuse activité. Aussi l'étranger admirait-il ces riches campagnes du Brabant et de la Flandre, cultivées comme des jardins et peuplées à l'instar des villes. Ah ! les autres peuples devaient envier le sort des Belges! Pas de Bastille, pas de lettres de cachet, pas de courtisane assise sur les marches du trône; au lieu de despotisme, une constitution fondée sur des principes de justice et d'équité; au lieu des débordements d'une civilisation corrompue, des mœurs patriarcales : n'était-ce pas là le bonheur?

Charles de Lorraine avait combattu le système politique d'abord adopté par la cour de Vienne; mais lorsqu'il s'agissait de provoquer la renaissance des arts et des lettres, il ne contrariait jamais les vues libérales de Cobenzl, de Starhemberg, de Nény. Lui-même était convaincu qu'une nation ne doit pas faire consister sa gloire dans la jouissance passive d'une certaine somme de bien-être; aussi accordait-il des récompenses à tous ceux qui se distinguaient dans les arts ou qui s'illustraient dans la carrière des découvertes. Les états allouaient au prince Charles, pour l'entretien de sa cour, une dotation d'environ 540,000 florins de Brabant; en outre, il touchait les revenus de la grande maîtrise de l'Ordre teutonique, et il recevait de Marie-Thérèse une pension de 50,000 florins. Tous ces subsides réunis ne suffisaient point au duc, car sa générosité était sans bornes; il se ruinait littéralement par ses prodigalités. Mais il atteignait son but : les sciences et les arts sortirent d'un long assoupissement; des écoles de peinture, des gymnases et des colléges s'élevèrent dans plusieurs villes. Ce fut également le prince Charles qui proposa l'érection d'une Académie royale à Bruxelles; cette institution, aujourd'hui critiquée par ses plus hauts dignitaires, rendit quelques services, vers la fin du XVIIIe siècle, en excitant une féconde émulation parmi les docteurs de la très-vénérable, mais très-pédantesque université de Louvain.

Depuis vingt-cinq ans Charles de Lorraine administrait la Belgique, et chaque jour voyait s'accroître la prospérité et le bien-être de l'État; on voulut consacrer le souvenir de cette longue régence en solennissant le jubilé du sérénissime gouverneur général. Les états de Brabant résolurent, le 8 mars 1769, d'offrir au prince un don gratuit de 60,000 florins; le tiers de cette somme devait servir à lui ériger une statue en bronze, comme un monument éternel de la gratitude du peuple. Des adresses de félicitation furent également envoyées par les états des autres provinces; et tous, à l'exception de ceux de la Gueldre, accordèrent au duc des dons gratuits, proportionnés aux ressources de leurs localités respectives. Des fêtes magnifiques, dans lesquelles le peuple figurait en première ligne, suivirent les démonstrations officielles des grands corps de l'État.

Les réjouissances recommencèrent en 1775, lorsque la statue votée par les Brabançons arriva de Manheim à Bruxelles; œuvre du sculpteur Verschaffelt, cette statue devait être dressée au milieu de la nouvelle *place de Lor-*

raine. Comme l'archiduc Maximilien se trouvait en ce moment à Bruxelles, les états voulurent profiter de sa présence pour inaugurer le trophée de leur gouverneur. Le prince de Starhemberg ayant demandé à cet égard l'autorisation de Marie-Thérèse, celle-ci répondit à son chancelier : « Vous pouvez expédier l'autorisation, souhaitant « que mon fils puisse voir la cérémonie, pour lui faire sentir « la satisfaction de se rendre digne de l'amour des peuples, « seule récompense pour nos travaux. » En conséquence, le 17 janvier 1775, on procéda solennellement à l'inauguration du monument, en présence du fils de Marie-Thérèse, des états de Brabant et des corporations bourgeoises; le duc Charles, qui était également témoin de cette intéressante cérémonie, ne pouvait retenir ses larmes. Jamais conquérant n'avait excité de pareils transports; le peuple était ivre d'amour, de joie, de bonheur.

Malheureusement ce furent les dernières fêtes qui signalèrent la régence de Charles de Lorraine. Ce prince, accablé d'infirmités, vécut depuis lors dans une retraite presque absolue; il ne quittait plus que rarement le beau parc de Tervueren. C'est dans cette ancienne résidence des ducs de Brabant qu'il mourut, le 4 juillet 1780, après avoir gouverné la Belgique pendant plus de trente-six ans. Le corps du prince fut transporté à Bruxelles et exposé sur un lit de parade : tous les citoyens étaient plongés dans une morne affliction; ils pleuraient le bienfaiteur et le père de la patrie. Enfin, le 10 juillet, à neuf heures du soir, Charles de Lorraine fut pieusement inhumé dans sa basilique de Sainte-Gudule, non loin des archiducs Albert et Isabelle.

Quand les Belges prirent les armes contre Joseph II, leurs cris de haine n'atteignirent pas le représentant de Marie-Thérèse; conquis par la France, ils refusèrent également de se mêler aux démagogues qui renversèrent la statue du prince Charles, emblème qui, disaient-ils, perpétuait la mémoire des despotes et contristait ces fervents amis de l'égalité ! A la rentrée des Autrichiens, le trophée du duc de Lorraine fut restauré; mais lorsque les Français eurent repris la Belgique, après la bataille de Fleurus, ils envoyèrent la statue à l'arsenal de Douai, pour qu'on la convertît en monnaie de cuivre. Les contemporains de Marie-Thérèse, témoins de cet acte de vandalisme, restèrent cependant fidèles au culte qu'ils avaient voué à leur ancien gouverneur; et ces sentiments d'amour et de gratitude, ils les transmirent à leurs descendants. Sous le consulat de Napoléon, sous le règne de Guillaume, enfin sous le gouvernement national de 1830, des voix éloquentes s'élevèrent pour demander le rétablissement d'un monument voté par les mandataires du peuple. Le 30 mai 1835, apparut le décret suivant :

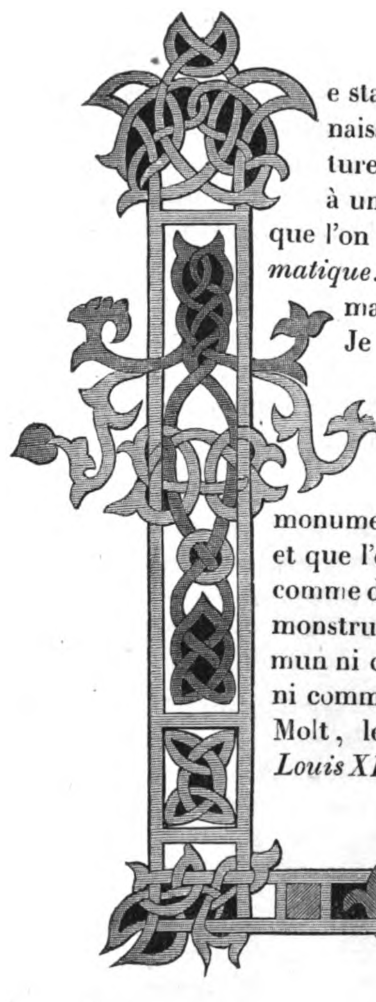
« *La statue élevée à Bruxelles, par la reconnaissance publique, au duc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, sera rétablie.* » En 1848, ce vœu a été réalisé. Jamais prince ne mérita mieux un tel honneur, car il mérita d'être appelé le Titus ou l'Henri IV de la Belgique.

D'après ce qui vient d'être dit, avec autant de vérité que d'élégance, par M. Théodore Juste, il est facile de reconnaître que les préjugés qui se sont élevés, à plusieurs reprises, contre le monument du prince Charles de Lorraine, ne sont nullement fondés. Cet homme illustre a rendu assez de services à la Belgique pour que celle-ci lui vote, sans arrière-pensée, les honneurs d'une statue.

Le choix que le gouvernement a fait de M. Jehotte pour l'exécuter, prouve qu'il avait confiance dans le talent de cet artiste distingué. Il a eu raison; M. Jehotte est un homme habile qui depuis longtemps a fait ses preuves. Il avait des difficultés de costume à vaincre; il les a éludées avec adresse, car il en faut une très-grande pour mettre en scène un personnage de l'époque où vécut le prince Charles. Il n'y a pas là la ressource des manteaux aux larges draperies, ni des bannières qui flottent au gré du vent; il a fallu s'ingénier pour trouver une pose qui ne fût ni gauche ni ridicule avec des bottes à l'écuyère et une perruque à la catogan. Nous nous permettrons seulement une observation : M. Jehotte n'a pas tout à fait donné assez de mouvement à la pose de la tête; elle forme une perpendiculaire avec la ligne médiane de la cuirasse, ce qui empêche incontestablement la figure d'avoir un peu de cette fierté mâle qui sied si bien aux guerriers, et la physionomie un peu plus d'expression. Malgré ce léger défaut, c'est une œuvre bien consciencieuse et parfaitement exécutée.

CHAPITRE II.

M. EUGÈNE SIMONIS.



Le statuaire Marochetti, Italien de naissance, mais Français par la nature de son talent, a ouvert la voie à une nouvelle école de sculpture que l'on pourrait appeler l'*école dramatique*. Le mot est peut-être risqué; mais je tâcherai de l'expliquer. Je veux dire qu'avant que Marochetti eût produit, d'après les dessins de Bouchot, son admirable *Philibert-Emmanuel de Savoie*, la sculpture monumentale se traînait dans l'ornière, et que l'on en était réduit à regarder comme des chefs-d'œuvre de l'art des monstruosités qui n'ont le sens commun ni comme idée, ni comme style, ni comme vérité. Le *Henri IV* de Le Molt, le *Louis XIV* de Bosio et le *Louis XIII* de Dupaty, passaient pour des merveilles sans égales; c'était le *nec plus ultra* de l'art, et cependant ce sont des chevaux impossibles portant des hommes également impossibles. N'importe! on n'en connaissait pas d'autres, et sur la foi des traités qui garantissaient la ressemblance avec l'*antiquité*, on se prosternait devant ces idéalisations du grotesque et de l'empirisme artistique.

Un homme vint et dit : Tout ce qui n'est pas la vérité

n'est pas de l'art, et il fit un cheval qui ressemblait à un cheval et un homme qui avait réellement la tournure d'un homme. On le baffoua parce qu'il s'était écarté des règles; mais les gens sensés, les gens doués d'un sens artistique réel, reconnurent bien vite que dans la force de la vérité combinée avec l'énergie du mouvement, on pouvait arriver à produire des effets vrais qui impressionnassent fortement. Thorwaldsen ouvrit la marche, et Marochetti, inspiré par le peintre Bouchot, créa une œuvre audacieuse, pleine de mouvement et de vérité. Le comte de Nieuwerkerke marcha sur les traces du maître, et la Hollande possède un trésor artistique de la même nature que celui de Turin. Une gloire semblable manquait à la Belgique, elle vient de l'acquérir !

Incontestablement le *Godefroid de Bouillon* de la Place Royale est de la même famille que ceux dont nous venons de parler, et M. Eugène Simonis s'est placé du premier jet sur la même ligne que M. Marochetti et le comte de Nieuwerkerke. La parenté est même plus rapprochée du côté du premier. On retrouve la même fougue, la même puissance, la même énergie que dans le *Philibert-Emmanuel* et, s'il faut le dire, le statuaire belge nous paraît avoir étudié les détails de la figure avec infiniment plus de soin que le statuaire franco-italien. Nous ne nous amuserons pas à faire de la critique de détail; nous dirons que, dans son ensemble, l'œuvre de M. Simonis est une œuvre essentiellement remarquable à tous égards. Pour aborder des sujets de cette nature, il faut non-seulement un immense talent, mais encore une dose immense d'énergie; la statuaire et la peinture monumentales ne peuvent être tentées avec succès que par des natures exceptionnelles, et nous devons reconnaître que M. Simonis possède, au suprême degré, les qualités qui les caractérisent.

Depuis longtemps, nulle érection de statue n'avait été entourée de plus de pompe. Est-ce à l'œuvre que l'on rendait hommage, ou est-ce à l'*idée*, c'est-à-dire au personnage qui en a été l'objet? Est-ce une question d'art ou une question de nationalité? Nous croyons, nous, que la question d'art s'est effacée devant la question de nationalité; aussi ne saurions-nous trop insister sur ce que l'œuvre de M. Simonis a de profondément remarquable.



LES PAYSAGISTES FLAMANDS DU SEIZIÈME SIÈCLE.



Hans Vereycke. — Jacques Grimmer. — Molenaer. — La peinture en détrempe occupe à Malines 150 ateliers. — Jean Bol. — Les frères Valkenborgh. — Étranges prouesses de Kornélis Ketel. — La division du travail est appliquée à la peinture. — Mathieu et Paul Bril. — Différences du paysage flamand et du paysage hollandais.



Le poëme de Karel van Mander sur la peinture prouve d'une manière indubitable que, dès le XVI[e] siècle, les paysagistes flamands étaient célèbres dans toute l'Italie. Pour fonder cette réputation générale, le concours de plusieurs talents avait été nécessaire. Patenier et Henri à la houpe n'eussent pas suffi. Leur manière datait du siècle antérieur; ils suivaient la tradition des Van Eyck, et ce style n'étant plus à la mode par delà les Alpes, on devait y apprécier faiblement leurs ouvrages (1). Ils possédaient tout le fini, toute la gracieuse naïveté de la période sacerdotale; mais il leur manquait le libre dessin, la grande tournure, la hardiesse de pinceau que réclame le goût moderne (2). Voyons donc si leurs efforts pour donner au paysage une existence indépendante ne furent point secondés par d'habiles rivaux et de dignes successeurs.

Van Mander nous a conservé les noms et transmis quelques détails sur la vie de plusieurs d'entre eux; mais presque tous leurs tableaux se sont perdus. Le premier dont parle l'historien est Hans Vereycke, de Bruges, surnommé le *petit Jean*. Il peignait très-bien le paysage et d'une manière fort agréable, unissant la fidélité de la représentation à l'élégance du travail. Il lui arrivait fréquemment de placer au milieu de ses campagnes une sainte Vierge moins grande que nature. Son talent brillait aussi dans l'histoire et le portrait. « J'ai vu, nous dit Karel, un triptyque de sa main qui se trouvait hors de Bruges, au *Château bleu*, demeure de Claude van Mander, mon oncle; sur le panneau central on découvrait Marie, entourée d'un site champêtre; sur les vantaux étaient peints le propriétaire, sa femme et ses enfants (3). »

(1) J'ai eu récemment l'occasion de voir chez le prince d'Œttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, deux œuvres curieuses de Patenier. L'une représente saint Christophe portant le petit Jésus. L'onde qu'il traverse paraît plutôt un bras de mer qu'un fleuve. Avec ses bords couverts de maisons, de châteaux et d'églises, elle occupe la majeure partie du tableau, dont le saint et l'ermite ne sont que des accessoires importants. Ces figures ont d'ailleurs, quant à l'exécution, une valeur très-secondaire. Le premier plan du paysage rappelle tout à fait le style de Hemling, ses arbres obscurs, ses rivages élégants, ses ombres intenses qui se projettent sur l'eau. Le second plan est bleu comme dans le morceau d'Anvers. Des nuages assez bien rendus flottent au milieu du ciel; chose rare à cette époque. Sur le fleuve, on aperçoit de grands navires maritimes, comme sur l'Escaut. Le lointain laisse déjà voir les effets de la brume.

Le second tableau nous montre le supplice du Golgotha. Derrière les personnages, on découvre un château gothique et une éminence couronnée d'arbres, puis, au delà, une vaste campagne où les lois de la perspective sont très-bien observées. Des nuages encore mieux peints dorment dans le ciel. Un bleu vague adoucit les derniers plans.

(2) M. le prince de Ligne a fait l'année dernière l'acquisition d'un tableau de Henri à la houpe merveilleusement bien conservé. Il a pour sujet l'adoration de l'enfant Jésus, au milieu d'une ruine. La tête de saint Joseph est très-belle. Sur un pilastre apparaît le fameux hibou; d'autres hibous sont dessinés dans les arabesques. On admire malgré soi le sombre azur du ciel, qui se rapproche un peu du vert. Le moelleux des carnations étonne et charme à la fois. L'excellence du travail range l'artiste au nombre des maîtres. On lit sur le vieux monument cette date bizarre : N80, c'est-à-dire 1580. l'N devant se décomposer ainsi IV. Comme ni la France, ni la Belgique, ni la Hollande ne possèdent un seul ouvrage de Henri à la houpe, ce tableau est d'une valeur inappréciable.

(3) Van Mander, chap. IV.

Quoique notre auteur, avec son désordre habituel, parle d'abord de Hans Vereycke, il mentionne plus loin des artistes qui ont dû le précéder : Jacques Grimmer entre autres, né à Anvers et reçu dans la corporation des peintres de cette ville en 1546. Il eut Mathieu Cock pour maître au début de son noviciat, puis Christian Queburgh (1). Il fit un grand nombre de paysages d'après nature, copiés autour de la cité opulente et ailleurs. Tels étaient son mérite, son adresse à reproduire les divers objets, que, pour certaines parties, personne n'était plus habile : on n'osait lui donner que des rivaux. Il avait étudié soigneusement les effets de l'air et de la perspective, en sorte qu'il les rendait avec un talent hors de ligne; l'œil s'égarait tout joyeux dans la profondeur limpide de ses horizons. Ayant la main légère et le coup d'œil exact, son travail était aussi rapide que son imitation fidèle. Il cultivait la poésie en même temps que la peinture, et jouait parfaitement la comédie. Les amateurs recherchaient beaucoup ses tableaux, qui avaient obtenu un grand succès (2).

Ce fut aussi un bon peintre de la nature que Cornélis Molenaer d'Anvers, appelé *Neel le louche,* à cause de son strabisme. Il exécutait admirablement les feuillages, soit dans leur nouveauté, lorsqu'une teinte d'or se mêle aux nuances de la verdure, et qu'ils parent l'extrémité des branches, comme de frêles pinceaux, ne jetant, pour ainsi dire, aucune ombre; soit lorsque juin leur a donné leur épaisseur poétique et leurs fraîches ténèbres, soit lorsqu'ils tombent lentement au souffle de l'automne, semant tous les chemins de leurs débris, ou palpitent le long des rameaux avec une sorte de funèbre inquiétude. On était généralement d'accord pour louer cette partie de ses œuvres; les artistes l'admiraient encore plus vivement que le public. La manière de Molenaer rappelait celle des peintres en détrempe; « il ne se servait pas d'appuie-main, nous dit van Mander, et travaillait avec une rapidité peu commune. » Il n'avait eu néanmoins pour maîtres que son père, coloriste médiocre, et après la mort de son père, un autre barbouilleur qui était son oncle.

Grâce au talent qu'il possédait, Molenaer eût pu vivre dans l'aisance et le bonheur. Mais la nature lui avait donné un caractère faible; il ne savait pas diriger sa maison, et quand il voyait ses affaires en déroute, au lieu de s'occuper vaillamment à rétablir l'ordre, comme un bon capitaine cherche à rallier ses soldats, il perdait courage, prenait la fuite et se sauvait chez un débitant de liqueurs plus ou moins fortes. Les boissons finissaient alors d'assoupir sa volonté somnolente. Ses travaux se ressentaient d'une aussi fâcheuse conduite; plus il tâchait de se consoler dans les tavernes, plus ses ressources devenaient précaires. Madame Molenaer était souvent contrainte d'aller demander le prix des tableaux avant qu'ils fussent terminés; quand on lui donnait la somme, le peintre la buvait, et adieu la peinture! il ne finissait pas l'ouvrage. Comme d'habitude, on en rejetait la faute sur sa femme; car on accuse toujours le sexe aimant et faible des sottises de l'autre. Moïse lui-même a eu cette galanterie dans la Genèse. C'est une manière facile et victorieuse de se disculper.

Molenaer devint donc fort pauvre, et comme il était aussi très-doux, ses confrères purent l'exploiter sans vergogne. Il exécutait un beau paysage entre l'aube et le coucher du soleil; ils jugèrent donc lucratif de le prendre à leur service, moyennant un *daalder* ou 30 sous par jour. Ne bornant point là leur munificence, ils lui donnaient 35 centimes pour un fond de tableau. Je vous laisse à penser les ripailles que de semblables gains lui permettaient de faire! Il mourut à Anvers dans le dénuement, et l'on n'a point en conséquence pris la peine de recueillir la date de sa mort (3).

On environnait alors les appartements de grandes toiles peintes à la détrempe, qui tenaient lieu de tapisseries. L'usage en était si répandu que la préparation de ces toiles occupait à Malines au delà de cent cinquante ateliers, indépendamment d'un bon nombre d'autres à Courtray et en différentes villes. On y avait d'abord peint des figures, comme Rogier van der Weyden; le paysage, d'une exécution plus facile et plus prompte, les avait ensuite envahies. Ceux qui les ornaient de pâturages, de fleuves, de montagnes, de bois et de châteaux méritaient moins le nom d'artistes que celui d'industriels. Mais si parmi eux se trouvait un homme doué d'un talent original, une constante pratique lui fournissait le moyen de le développer; un grand peintre se formait insensiblement au milieu d'une troupe vulgaire. Il abandonnait alors la détrempe, sauf exception, et employait des couleurs à l'huile. Ainsi sortirent de l'ombre Pierre Vlerick, de Courtray, Jean Bol, Lucas et Martin Valkenborgh, de Malines. Les derniers, qui étaient frères, n'eurent pas besoin de quitter leur pays pour saisir le sens à la fois évident et mystérieux de la nature, sa beauté visible et ses beautés secrètes. Ils habitèrent soit leur commune, soit Anvers, jusqu'à l'époque où les iconoclastes dévastèrent les édifices religieux. Abandonnant alors la Flandre pour les villes d'Aix-la-Chapelle et de Liége, ils y travaillèrent beaucoup d'après nature; les bords de la Meuse et les montagnes des environs leur offraient d'admirables points de vue. Ces trois peintres se plaisaient mutuellement; on les voyait toujours se promener ensemble et faire de la musique sous les tentes parfumées des bois ou sur la mousse des plateaux qui dominent les vallées. Quand un peu de calme se rétablit dans leurs provinces natales, ils en reprirent le chemin et continuèrent leurs excursions au milieu des polders et des grandes plaines verdoyantes. Outre le paysage, Lucas savait fort bien exécuter le portrait à l'huile, surtout en miniature; il employait aussi les vieux procédés des enlumineurs. Ce talent lui fit faire la connaissance de l'archiduc Mathias, qui lui proposa de le suivre à Linz, au bord du Danube; il le logea près de son palais, et, lui demandant sans cesse des travaux, ne lui permit point de languir dans l'inaction. Mais lorsque les Turcs envahirent la Hongrie, Lucas, n'aimant point les troubles, s'éloigna au plus vite du théâtre de la guerre, comme il s'était jadis éloigné des provinces flamandes. Il revint mourir aux lieux où il était né (4). Martin de Valkenborgh termina ses jours à Francfort. Il laissa plusieurs fils, aussi habiles peintres que lui.

Jean Bol se développa dans les mêmes conditions et dans la même ville que les frères Valkenborgh. Il vint au monde le 16 du mois de décembre 1534 et il appartenait à une bonne famille. Il avait quatorze ans, lorsqu'un barbouilleur en détrempe lui donna les premières leçons de dessin. Quand il eut travaillé deux ans sous sa tutelle, il partit pour l'Allemagne. Heidelberg, assise au flanc d'une montagne couverte de bois, dans un poétique vallon, où murmure et blanchit le Neckar, moitié rivière, moitié torrent, fut le lieu qui captiva notre jeune homme. Il n'y fit pas un plus long séjour que chez son premier maître et revint habiter Malines. L'étude fut dès lors son seul guide. Il peignait à la détrempe des scènes d'histoire ou de beaux paysages, qui se distinguaient par une habile ordonnance, par une exécution nette et ferme. Les sujets compliqués ne l'effrayaient pas. Van Mander s'est amusé à décrire une de ses toiles, représentant la fuite d'Icare; on y voyait une immense perspective et de nombreux détails, une île, la mer, un fort, des rochers, des pâtres, des laboureurs, des plantes de tout genre. C'était un petit monde que couronnait l'azur profond du ciel. Bol travailla ainsi jusqu'en l'année 1572. Malines ayant alors été prise et pillée, il se sauva dans un complet dénuement. Les soldats espagnols lui avaient même ôté ses habits, et il fut contraint d'aller à Anvers sans autre costume que ses cheveux. Un amateur lui donna non-seulement l'hospitalité, mais de riches vêtements : il put reprendre le pinceau et faire appel à son ancienne gaieté. Une circonstance le dégoûta de la peinture en détrempe: des individus achetaient ses toiles, les copiaient fidèlement et vendaient leurs imitations pour des originaux, subtilité fort lucrative (5). Jean Bol n'exécuta plus dès lors que des miniatures. Son adresse dans ce genre de travail était si grande qu'il défiait la supercherie. Mais il vivait à une époque malheureuse où nul ne pouvait compter sur le repos. En 1584, au moment où le duc de Parme méditait le siége d'Anvers, notre artiste abandonna la ville, fatigué des séditions perpétuelles qui l'agitaient. Il promena son in-

(1) Né aussi à Anvers.

(2) Van Mander, t. Ier, p. 304.

(3) Idem, t. Ier, p. 305 et 306. On sait seulement que Nagel, son disciple, quitta ce monde en 1602.

(4) « En is eyndelyck daer vertrocken, doe den Turck Hongheryen quam bekrygen. Lucas is daerboven in 't Landt gestorven » En traduisant ces deux phrases, Deschamps a fait un double contresens, que tous les auteurs ont reproduit.

(5) On exerce encore en Belgique cet honnête métier avec une prodigieuse effronterie. Les voleurs contrefont même la signature du peintre.

quiétude de Berg-op-Zoom à Dort, de Delft à Amsterdam; ce fut en ce dernier lieu qu'il se fixa. Il y peignit un grand nombre de vues d'après nature, le port plein de vaisseaux, les rues pleines de monde, la campagne chargée de moulins hydrauliques et de bétail. Il multipliait dans ses œuvres les personnages et les motifs. On recherchait beaucoup ses élégantes miniatures, qui joignaient au fini de l'ancienne école la liberté du nouveau style; les graveurs aimaient à les reproduire par le burin. Il termina sa carrière le 20 novembre 1593.

Jaen Bol avait épousé une veuve, qui ne lui donna point d'enfants; mais elle avait eu du premier lit un fils dont le nom ressemblait singulièrement à celui du peintre malinois : il s'appelait François Boels. Jean lui enseigna son art; mais le jeune homme mourut peu de temps après lui. Bol eut encore pour disciple Jacques Savery, frère et maître de Roland Savery, lequel déploya une habileté peu commune et viendra prochainement se placer de lui-même dans l'amphithéâtre historique, où nous convoquons toutes les gloire de la peinture néerlandaise (1).

Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'au xvi[e] siècle, on sembla revenir à la détrempe et à la miniature. Valkenborgh et Jean Bol ne furent point les seuls qui tentèrent ces voies écartées. Enghelrams, Pierre Boom, Joseph de Lierre, Vlerick, Hoefnaeghel et d'autres encore remirent en honneur les procédés du xvi[e] siècle. On fit de nouveau un grand nombre de livres enluminés. Cette époque de doutes et d'essais, qui avait perdu la trace nationale, ne savait plus quelle direction prendre, et au milieu de son incertitude, cherchait l'avenir dans le passé. Des expédients bizarres, qui dénotaient le même embarras, furent alors employés comme des ressources légitimes. Kornélis Ketel ne s'imagina-t-il pas de peindre avec les doigts seuls et sans le secours du pinceau! On le railla d'abord, on traita cette idée de folie; mais la nouvelle méthode réussit parfaitement. Il exécuta son portrait de différentes manières, et, à le voir, on n'aurait pu deviner comment il s'y était pris. Un *Démocrite* et un *Héraclite* ne parurent pas inférieurs. On acheta ces peintures étranges comme de véritables curiosités. Mais si l'on peut dédaigner le pinceau, pourquoi faire usage de la palette? Ketel ne tarda point à se dire qu'elle était superflue; sa main gauche lui rendit les mêmes services. C'était beaucoup sans doute; ce n'était point encore assez. Quelle raison l'empêchait de peindre aussi de la main gauche? Il essaya et eut le plaisir de ne point échouer dans ce nouveau caprice. Le succès augmentant la hardiesse, Ketel résolut de peindre avec le pied droit. Pour le coup la fanfaronnade sembla trop forte et l'on douta de sa raison. Se mettant à l'œuvre sans tenir compte des murmures, le hâbleur réalisa son projet. Le pied gauche eut ensuite son tour : il fallait bien que Ketel peignît du pied gauche! Le moyen de ne pas tenter cette épreuve, de faire une halte soudaine dans une si bonne route! Notre artiste parvint encore à ses fins. Vous croyez peut-être que ce fut le terme de ses exploits? Détrompez-vous. Il avait tracé des tableaux avec chacun de ses membres séparément; il voulut les employer tous les quatre à une même production. Le voilà donc se barbouillant les pouces et les orteils, avançant un pied, puis une main, puis un autre pied, puis une autre main, faisant une sorte de gymnastique et donnant par sa folie puérile la mesure de sa vanité (2).

Mais le xvi[e] siècle ne se perdit pas toujours dans des voies trompeuses; il ne contint pas toujours des fautes et des excès. Tant qu'une nation renferme en elle un principe vital, tant qu'elle n'est point tombée dans le relâchement et l'abrutissement qui précèdent la mort, les crises de sa destinée amènent de favorables conséquences. A l'état organique, la nature possède une force merveilleuse; comme l'arbre frappé d'un coup de hache, elle distille une gomme d'or par ses blessures. En négligeant l'art national, les peindres flamands conquirent au delà des Alpes la science moderne; ils sortirent de l'étroite chapelle où s'agenouillaient leurs devanciers, puis cheminèrent sans crainte à travers le monde. Ce ne fut pas la seule révolution qu'ils accomplirent. La synthèse de l'école bourgeoise devait faire place à l'analyse, d'après une tendance invariable de l'esprit humain : il fallait que la division du travail s'effectuât dans la peinture. Chaque genre fut cultivé d'une manière indépendante, et chacun d'eux y gagna en profondeur et en variété. L'élégance facile de la nouvelle méthode, les recherches, les études spéciales des artistes portèrent leurs talents jusqu'au degré qui avoisine la perfection intrinsèque et absolue. Quand le siècle de Rubens se leva jeune et frais de la couche des âges, il trouva tout préparés les instruments de sa gloire.

Nous avons vu comment d'année en année on apprit à mieux rendre la nature; mais nous avons été contraints de passer sous silence une foule d'hommes qui se rendirent célèbres en developpant le paysage. Fallait-il multiplier les preuves, écrire des notices plus ou moins dépourvues d'intérêt et de charme sur François Mostaert, élève de Patenier, sur Hans Soens, élève de François Mostaert, sur Nicolas Rogier, Hans Kaynot, Henri van Cleef, Pierre Balten, Joseph de Lierre, Cornille de Witte, Louis de Vadder, Jean Nieulant et Gilles Croninxloo? La réputation du dernier fut considérable; mais où sont ses œuvres? A peine si on lui attribue deux ou trois pages douteuses que possède l'Allemagne (3). Il est bon que l'histoire tienne note de pareils artistes mais; elle ne peut leur accorder une longue attention.

Les peintres de ce temps qui nous ont laissé le plus d'œuvre bucoliqnes sont les frères Bril. Nés tous les deux à Anvers, ils passèrent dans la pauvreté la première partie de leur existence. On a très-peu de détails sur leur sort ultérieur. L'aîné, qui s'appelait Mathieu, orna de paysages les salles et les galeries du Vatican; il déroula, entre autres sujets, à l'étage le plus élevé, des processions romaines, qu'il peignit à fresque. Il mourut en 1584, âgé de trente-quatre ans. C'est tout ce que l'on sait de lui.

Paul Bril (4) reçut d'abord les leçons d'un médiocre artiste anversois, Damien Wortelmans. A quatorze ans, il peignait en détrempe, pour gagner sa vie, des boîtes et des dessus de clavecin, remplissant d'ailleurs par force d'autres besognes du même genre. Il quitta Anvers pour Bréda, puis Bréda pour Anvers, sans faire fortune dans l'une ou l'autre ville. Dès qu'il eut vingt ans, il prit le chemin de la France, malgré le désir de ses parents, qui voulaient le garder près d'eux. Il fit un séjour à Lyon, et s'achemina ensuite vers Rome, où l'attendait son frère. Quoiqu'il eût montré peu de facilité dans ses premières études, il déploya tout à coup un vrai talent de paysagiste. Ses productions furent nombreuses. Il cultivait également la fresque et la peinture à l'huile, tantôt coloriant de vastes espaces, tantôt représentant sur cuivre ou sur toile de petites vues agrestes, que se disputaient les amateurs. Son ouvrage le plus important fut celui qu'il exécuta dans une nouvelle salle du palais des souverains pontifes, en 1602 : il avait 68 pieds de large et une grande hauteur. On y voyait l'épisode de saint Clément attaché à une ancre et jeté dans la mer : des anges descendaient du ciel. L'œuvre était remarquable non-seulement par ses proportions, mais encore par sa beauté. Il peignit en outre, dans la chambre où le pape couchait durant la saison brûlante, six paysages d'après nature, retraçant des monastères voisins de Rome, bâtis sur d'agréables collines. Un certain cardinal Matheo et son frère Hasdrubal lui firent représenter chez eux d'autres scènes champêtres, agrandissant, pour ainsi dire, leur palais de toute la profondeur des perspectives (5).

On admirait beaucoup l'exactitude de ses images et le soin avec lequel il caractérisait et spécifiait les arbres. Ses tableaux étaient donc fort recherchés par les princes et les seigneurs; on en donnait de grandes sommes dans les ventes publiques. L'auteur finit ses jours à Rome, en 1622, âgé de 66 ans (6).

(*La fin au n° prochain.*)

(1) Van Mander, t. I[er], p. 322 et suivantes.

(2) Cette forfanterie suggère à Descamps de bonnes réflexions; le cas est si rare que nous allons les transcrire : « Dès qu'on peut mieux peindre avec le pinceau qu'avec ses pieds et ses mains, pourquoi abandonner un usage plus facile et plus sûr? Le but d'un artiste étant de faire le mieux qu'il est possible, on doit préférer la manière de bien faire facilement à celle de mal faire difficilement. Voilà pourquoi les poëtes ont renoncé aux sonnets, aux acrostiches et aux bouts-rimés. »

(3) Dans la galerie impériale de Vienne et dans celle de Lichtenstein.

(4) Né en 1556.

(5) Van Mander, t. 2, p. 150 et suivantes.

(6) « Tandem autem Romæ è vivis excedebat anno 1622, multâ laude cumulatus, dolentibusque eumden artis peritis. » Sandrart, *Académie allemande*, page 278. C'est le seul auteur qui indique l'année où Paul Bril est mort. Ni Houbraken, ni Campo Weyerman, ni Roland van Eynden ne s'oc-

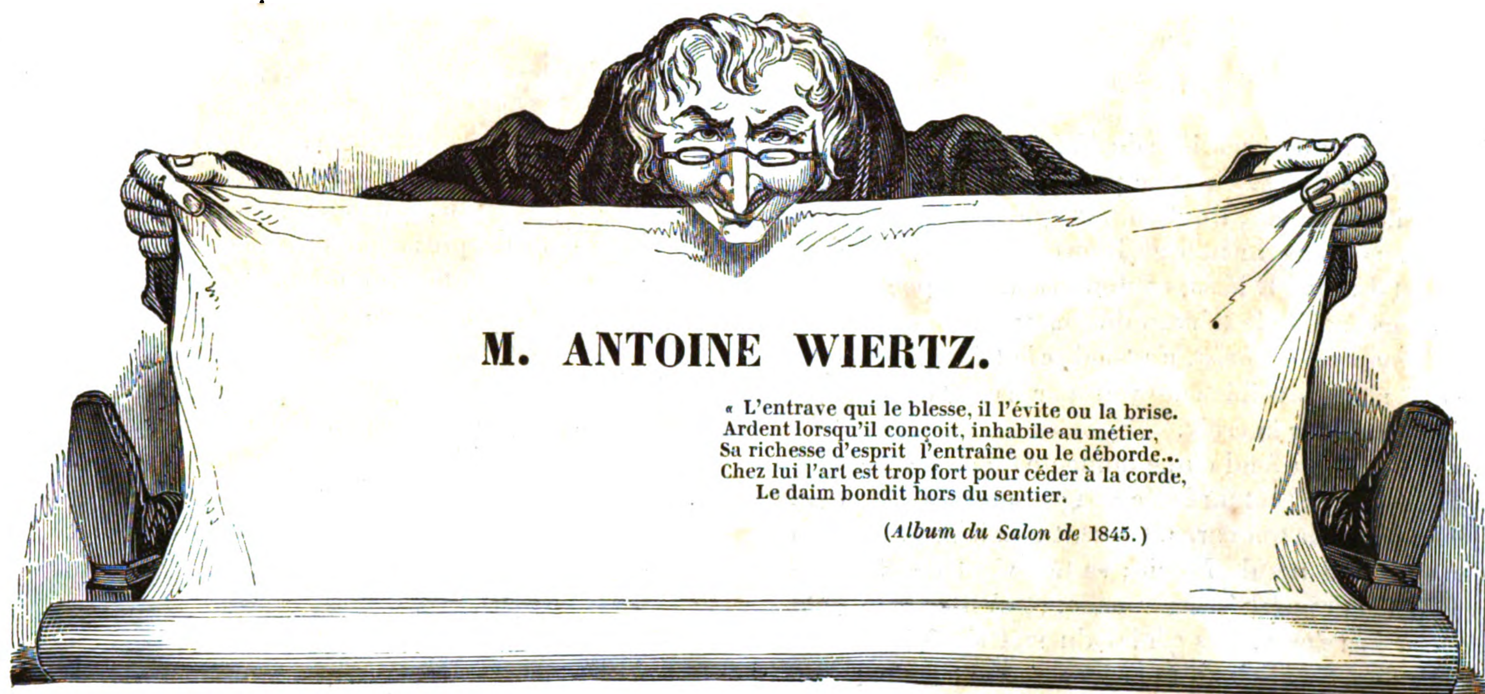


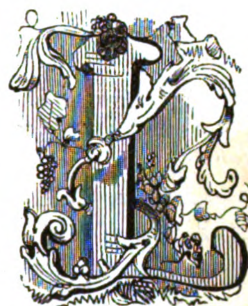
Eug. van Maldeghem, pinx.t ac sc.t — IMP.IE DES BEAUX ARTS PASSAGE DU PRINCE 11 bis

MARIA VIRGO ASSUMPTA

EXPOSITION DE BRUXELLES
EN 1848.

CHAPITRE II.




L'épigraphe incrustée en tête de ce chapitre *résume* en peu de mots l'opinion que nous professons sur le compte de M. Wiertz. Elle ne date pas d'hier, on le voit, puisqu'elle porte le millésime de 1845; mais bien que l'artiste ait considérablement grandi depuis cette époque, nous n'en persistons pas moins dans l'idée que nous nous sommes faite de son talent.

Sans doute M. Wiertz possède d'immenses qualités; sans doute, vivant au milieu d'une foule de gens qui n'ont pas d'idées, il brillera toujours par l'excentricité de celles qu'il met en circulation; mais nous ne sommes pas de ces gens qui se laissent éblouir par l'envergure d'un cadre de sapin ou l'aunage plus ou moins vaste d'une toile de Courtrai: nous avons l'habitude de raisonner nos impressions et de nous rendre un compte exact des sensations que nous éprouvons à la vue de telle ou telle œuvre,—que ce soit *le Triomphe du Christ*, de M. Wiertz, ou *le Serin pris par le Chat*, de Mlle Champon.

Examen fait de l'exhibition particulière de M. Wiertz, nous en avons rapporté trois impressions que nous définirons par trois mots qui seront le *mane, thecel, pharès* de notre critique : *talent, orgueil, bizarrerie*. Le talent de M. Wiertz, personne ne le conteste ; il se révèle d'une manière éclatante dans la plus importante des pages qu'il ait jamais produites : *le Triomphe du Christ*. Mais si l'immensité de talent, de puissance et d'énergie peut être dépassée par quelque chose, c'est par l'immensité de l'orgueil dont le peintre est dévoré, — orgueil qui éclate à chaque œuvre qu'il achève, à chaque ligne qu'il écrit, — car M. Wiertz est aussi littérateur, — à chaque expérience qu'il renouvelle, à chaque épreuve qu'il tente devant l'opinion publique. En toutes choses et à tout prix, M. Wiertz veut être exceptionnel, parce qu'il sait que l'originalité fait suivre, que le surnaturel fait jâser, que le grotesque fait rire. Quand il écrit au bas de sa *Sainte Famille* : « TABLEAU DESTINÉ A ÊTRE MIS EN PARALLÈLE AVEC CELUI DE RUBENS, EXISTANT AU MUSÉE D'ANVERS, » quel homme ne sera pas saisi d'une pitié profonde pour tant d'orgueil ou tant de naïveté! L'artiste a beau vouloir pallier ce qu'a *d'outrecuidant* une pareille prétention, en griffonnant une phrase de Diderot au coin du même tableau, je ne pourrai jamais m'empêcher de regarder sa *Sainte Famille* sans sourire et sans faire un léger frémissement d'épaules, — peut-être involontaire, — mais au moins parfaitement justifié, on en conviendra. Ce n'est pas à M. Wiertz qu'il convient de jeter un défi au maître; c'est à la postérité qu'il appartiendra d'établir un parallèle; et si M. Wiertz ne se trouve pas suffisamment admiré par ses contemporains, qu'il ait au moins la pudeur de le cacher! En peinture comme en amour, l'axiome est juste : « péché caché est à moitié pardonné ! »

A part cette déplorable manie qui s'est révélée en maintes circonstances, nous ne pouvons que louer l'œuvre dernière de M. Wiertz. Il s'est inspiré des grands poëtes pour l'idée, comme il s'est inspiré des grands peintres pour la manière de la rendre; Rubens lui a prêté ses pinceaux les plus précieux, Klopstock son imagination la plus grandiose; ces deux éléments unis à l'aptitude particulière de M. Wiertz ont produit une œuvre que beaucoup d'artistes mieux placés que lui ne demanderaient qu'à signer. Nous ne l'acceptons pas sans restriction ; mais au moins nous l'admettons avec toute la réserve que commandent un beau talent et un artiste distingué. Voyons d'abord l'idée, car là est la base de toute composition, de tout tableau. Nous ne reconnaissons pas de peintres sans idées, ou, pour mieux dire, les artistes qui n'ont que de la manière sont, pour nous, des artistes incomplets.

M. Wiertz a puisé son idée du *Triomphe du Christ* dans la *Messiade* de Klopstock. Il ne pouvait, assurément, choisir un meilleur guide, d'autant plus que peu de poëtes ont compris aussi largement que Klopstock le grand drame de la mort du Christ. Mais écoutons d'abord le poëte, nous regarderons ensuite le tableau du peintre.

Le *Triomphe du Christ*, c'est-à-dire le triomphe du bien sur le mal, rendu sensible à nos yeux par la mort de l'Homme Dieu, expirant sur la croix.

Au milieu et au fond d'une immense toile, on aperçoit la figure du Christ, entourée de nuages sombres qui dérobent une partie de son corps. On sent que la mort vient de passer sur les joues du Messie; sa tête vient de s'incliner sous le poids des péchés du monde, et c'est en vain qu'il cherche à la relever. Les génies du mal s'enfuient dans toutes les directions, chassés par les anges exterminateurs. Mais laissons parler Klopstock, nous aurons une idée plus grandiose de la scène que le peintre a voulu représenter, de l'effet qu'il a voulu produire :

« Le Golgotha est toujours entouré de nuages épais et sombres.... Le plus noir de ces nuages s'étend sur la croix, et, avec lui, le silence du néant qui effraie même les immortels. Une pensée, et ce silence n'est plus!... Un tumulte que n'a précédé aucun son, aucun murmure, lui succède tout à coup. Du fond de la terre qu'elle sillonne de gouffres béants, la tempête, inattendue, puissante, terrible, mugit; les ossements des morts s'agitent; les sourds gémissements des entrailles des montagnes annoncent l'arrivée de l'ouragan, ce fils aîné de la destruction, que sa mère a doté des plus affreux fléaux, et l'ouragan arrive. Ses hurlements se mêlent à ceux de la foudre; elle éclate, elle tombe, et la fumée des forêts embrasées s'élève avec les nuages..... Les anges lugubres s'arrêtent en face du Messie, le saluent du plus terrible de leurs regards, puis ils reprennent leur vol sinistre. Sept fois ils font le tour de la croix en voilant leurs visages de leurs noires ailes, et partout l'univers le bruit de leur vol retentit triste et lugubre comme la cloche des morts, qui jette son glas funèbre à travers les joies bruyantes des fêtes mondaines. Satan et Abbadona se tiennent étroitement embrassés; Adremelech, le fier, l'audacieux Adremelech, veut regarder une dernière fois le Messie; mais un rayon de lumière divine le foudroie, ainsi que tous les autres princes des ténèbres; leurs hurlements et leurs cris de désespoir remplissent les abîmes et épouvantent les damnés; tous s'envolent à tire-d'aile devant l'épée flamboyante d'Obaddon et les saints frémissements du divin Eloha. »

On voit que la source où M. Wiertz a puisé est féconde en inspirations. Il est malheureux que M. Wiertz ait tiré de toutes ces sublimes horreurs un parti excentrique, plutôt qu'un parti raisonné.

Quant à l'exécution, nous le répétons, elle est pleine de belles qualités, mais aussi d'immenses défauts. C'est une page qui fera cependant honneur, dans cent ans, à l'école belge, parce qu'alors l'intempérance du pinceau sera dissimulée sous les sombres voiles que le temps y aura déposés couche par couche. De tout ce tableau, il restera quatre choses : le groupe des démons, la tête du Christ, la figure en raccourci d'Obaddon et le souvenir de Klopstock.

M. Wiertz a exposé quelques autres tableaux dans le même local. La *Fuite en Égypte* n'est heureuse sous aucun rapport; seule, une figure de femme se regardant dans un miroir, présente des qualités vraiment remarquables. Un dessin correct, un modelé fort bien senti, une couleur extrêmement puissante, quoique délicate, font de cette œuvre, — l'une des plus belles qui soient sorties du pinceau de M. Wiertz,—une œuvre digne de figurer dans un musée.

On voit que, si nous avons l'*audace* de critiquer, nous avons aussi la conscience de louer, quand surtout nous rencontrons dans une œuvre quelconque les qualités qui révèlent un artiste distingué. Pour nous, M. Wiertz est plus que cela, c'est un artiste éminent, auquel nous ne reconnaissons que deux défauts : c'est de vouloir écrire des feuilletons sur l'art et de porter des chapeaux pointus!

M. DE BIEFVE.

« Quand on a tout perdu et qu'on n'a plus d'espoir,
On découpe sa toile, on s'en fait un mouchoir ! »

(*Boileau*).



amais peut-être artiste ne s'est élevé avec plus de rapidité aux sommets escarpés de l'art que le peintre dont le nom figure en tête de ce chapitre; mais, semblable à ces météores lumineux qui ne laissent après eux qu'une faible trace de lumière, M. de Biefve n'a laissé qu'un vague souvenir, dans ses récentes compositions, de l'auréole de gloire qui a entouré autrefois son nom et la meilleure de ses créations, *le Compromis des Nobles*. Nous ne rechercherons pas les causes de ces sortes de phénomènes qui apparaissent de temps à autre dans la vie des artistes; nous dirons seulement, en passant, que l'isolement dans lequel se plaisent beaucoup d'entre eux peut produire de semblables effets. Il faut à l'artiste le mouvement, le contact du monde et des artistes; aussitôt qu'il se tient en dehors de ce milieu, de ce centre intellectuel qni remue ses passions et ses instincts, il arrive à une sorte d'affaissement moral qui le mène droit à la décrépitude artistique.

Le premier et le plus grand tort de M. de Biefve, dans la circonstance présente, c'est d'avoir voulu développer une petite idée sur une immense toile. L'épisode de la réception de Rubens

à la cour d'Angleterre est un fait excessivement ordinaire qui ne demandait ni cette pompe royale ni ce développement exagéré de cérémonial. Madou a représenté Rubens à la cour d'Angleterre dans une position infiniment plus simple et plus vraie; aussi les aquarelles de Madou sont-elles du nombre de ces ravissantes compositions qui passeront à la postérité. Au fond, Rubens n'est pas un homme politique; c'est un grand artiste avant tout, et la réponse fort spirituelle, adressée par lui à quelques courtisans anglais qui étaient venus le voir dans son atelier, prouve que lui-même n'attachait pas beaucoup d'importance au titre d'ambassadeur que l'on cherche à vouloir lui donner. L'un des des deux courtisans dont nous parlions, étant venu le voir dans son atelier, lui dit d'une façon assez cavalière :

« — L'ambassadeur de S. M. Catholique s'amuse quelquefois à peindre ?

» — Non, répondit l'artiste, votre seigneurie se trompe: le peintre Pierre-Paul Rubens s'amuse quelquefois à être ambassadeur. »

Un homme qui répond de ces choses-là, ne se prosterne pas en peureux ou en courtisan devant un monarque qui lui jette un joyau au cou. Sans être altière, sa pose devait être moins humble, moins suppliante ; ce n'est pas une aumône qu'on lui fait, c'est la récompense due à son talent.

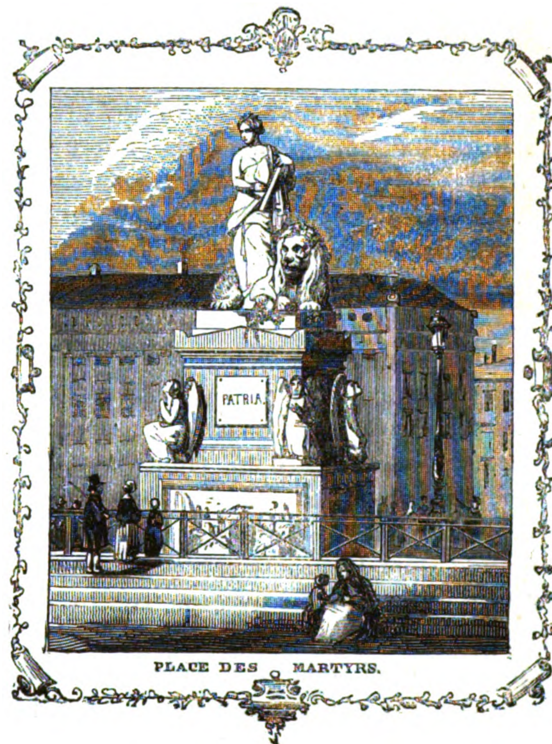
Deux choses nous ont encore frappé dans ce tableau: l'une est la disposition vicieuse de la plupart des personnages, tous sont plantés par groupes de *deux,* ce qui rend la composition parfaitement monotone; la seconde, c'est l'absence de types vrais, de types anglais, dans toutes ces figures: une seule, celle de Charles Ier, a conservé le caractère traditionnel que tout le monde connaît; les autres ont un air de vulgarité qui ne sent ni la cour ni la ville. Une d'entre elles surtout, la comtesse d'Inglesey, « *belle blonde en robe bleue*, » — comme dit le panégyriste de M. de Biefve, — est bien la plus laide créature que nous ayons jamais vue en peinture. Cheveux roux, le poing sur la hanche, main fermée qui a l'air d'un moignon, tel est le signalement de la belle blonde, *dont le caractère de beauté ravissante* éclate dans *son double type normand et saxon.* » C'est toujours l'historiographe du tableau de M. de Biefve qui parle ainsi. Enfin, pour compléter notre citation, nous ne pouvons résister au désir de terminer cet article par un feu d'artifice d'éloges, échappé à la plume de M. R. de M. C'est un *conclusum* dont la critique gardera le souvenir.

« L'épisode le plus saillant de la carrière de Rubens a inspiré une page qui restera au nombre des plus remarquables de l'école belge contemporaine. »

M. Gallait doit être bien flatté de la comparaison, et surtout de l'honneur qu'on veut bien lui faire de placer son *Charles-Quint* et son *comte d'Egmont,* à la hauteur du *Rubens rétablissant la paix entre l'Espagne et l'Angleterre,* de M. de Biefve. Nous verrons ce que diront les Prussiens de la comparaison établie entre les œuvres de l'école belge moderne, — car le tableau de M. Gallait doit aller aussi en Prusse. Il est la propriété d'un riche banquier de Berlin.

M. JOSEPH GEEFS.

Monsieur Joseph Geefs est le plus jeune de cette dynastie d'artistes qui ont concouru par leurs talents et leurs travaux à jeter de l'éclat sur l'école belge. Celui-ci soutient dignement une réputation commencée de très-jeune âge et qui a grandi à l'ombre de la renommée de son frère aîné, M. Guillaume Geefs, l'auteur du monument de la *Place des Martyrs.* M. Guillaume Geefs a été traité fort sévèrement, ces jours derniers, par la critique, pour l'avant-dernier bas-relief qu'il vient de faire placer au monument dont nous donnons ici l'ensemble; mais le moment n'est pas encore venu de porter un jugement définitif sur l'œuvre, nous y reviendrons.



PLACE DES MARTYRS.

Nous nous sommes souvent demandé, en parcourant les salles de l'Exposition, comment il se fait que M. Guillaume Geefs se soit abstenu cette année, après avoir concouru d'une manière si brillante à l'exposition de 1845 ? A-t-il eu peur du soleil de M. Simonis et de l'ombre de M. Jehotte ? Non ! il a voulu laisser porter à son frère en 1848, tout le fardeau de la gloire qui pèse sur sa famille, et se reposer sur les lauriers qu'il a conquis jadis. Mais poursuivons notre exposition en plein vent.

André Vésale est une figure historique qui n'est pas assez connue ; malheureusement pour M. Geefs, elle est reléguée sur une place où le public ne va que lorsqu'il y est convié par quelque fête publique: autrement la *place des arricades* est le désert le plus aride de tout Bruxelles. André Vésale méritait mieux que cela, d'abord comme illustration, ensuite comme statue.

Comme statue, nous pouvons dire que c'est une des œuvres les plus sages, les mieux conçues, et faites dans le meilleur sentiment de l'art. Il y a de la noblesse dans l'ensemble, de la correction dans la forme, et surtout une élévation dans le style général de la figure qui rappelle les traditions des grands maîtres. En pétrissant son argile, M. Geefs s'est ressouvenu qu'il y avait une antiquité, et il a profité des bons exemples qu'elle nous a légués : il ne s'est pas laissé déborder par cette fougue de conception et d'exécution qui entraîne l'*école dramatique* moderne; il a été calme et froid au milieu du bruit; il a été sobre de ces moyens vulgaires avec lesquels on arrive à produire de l'effet ; en un mot, il a été digne et imposant comme un statuaire antique.

M. Joseph Geefs avait, il est vrai, un personnage grave à représenter : un médecin, un homme de science, le père de l'anatomie. Voyons si en effet nous retrouverons dans la vie de cet homme célèbre tous les caractères de cette austérité que le statuaire nous a ciselés dans le bronze.

André Vésale naquit à Bruxelles le 31 décembre 1514; son père était pharmacien de la princesse arg uerite, tante de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas. Son aïeul et son bisaïeul avaient été médecins.

Après avoir reçu la première éducation de la famille, Vésale se rendit à la célèbre Université de Louvain. Là il s'adonna au travail avec une sorte de délire ; il aborda toutes les sciences à la fois; le latin, le grec, l'arabe, lui furent bientôt familiers. Quelques années lui suffirent pour se mettre au niveau des connaissances acquises en physique, en chimie, en astronomie, en philosophie, en histoire naturelle, et il corrigeait, dans ce qu'il appelait ses moments de loisir, les épreuves d'une édition des œuvres de Galien.

De Louvain, Vésale alla à Montpellier et de là Paris, où l'appelait sa curiosité studieuse ; il y entra en relations avec les savants les plus célèbres de l'époque, et ce fut un singulier spectacle que celui d'un jeune homme inconnu venant, comme le paysan du Danube, vers ces sénateurs de la pensée et les étonnant par ses connaissances merveilleuses. (Il avait alors 17 ans.)

Bientôt l'enseignement des livres ne suffit plus à Vésale. La mort devait lui révéler les mystères de la vie ; on le vit alors fréquenter les cimetières et la butte Montfaucon où les cadavres des suppliciés flottaient exposés à la voracité des oiseaux de proie.

Vésale, lors d'un voyage qu'il fit à Paris, se trouvant un soir chez un médecin nommé David, y rencontra un inconnu avec lequel il entra en conversation; après l'avoir écouté longtemps parler sur la médecine et l'anatomie, l'inconnu lui dit :

— Je me nomme Sylvius, voulez-vous être mon secrétaire?

Et voyant qu'il semblait hésiter :

— Acceptez, ajouta-t-il, on m'a dit que vous étiez sans fortune...

— On vous a trompé, monsieur, répondit Vésale en souriant, j'ai 200 livres de rente et ma liberté.

Vésale n'en suivit pas moins le cours d'anatomie de Sylvius devenu dès lors son ennemi, et bientôt il en découvrit les erreurs. Avant d'avoir atteint sa vingtième année, Vésale dépassait déjà tous les maîtres de la science.

L'étude, disait-il alors, est une source de joie, c'est un des trésors de la condition humaine!

La guerre éclata entre François Ier et Charles-Quint. Vésale quitta Paris et revint à Louvain où il professa l'anatomie; puis il voyagea en Espagne; en 1535, il rentra en France à la suite des armées de Charles-Quint, auxquelles il était attaché en qualité de médecin-chirurgien ; il se rendit ensuite en Italie avec les troupes impériales, et à l'âge de vingt-deux ans, le sénat de Venise le nomma professeur d'anatomie à l'Université de Padoue. Il donna des cours à Pise, à Bologne, tout en s'occupant de la rédaction et de l'impression de son grand ouvrage, dont les planches, qui étaient également son œuvre, furent attribuées au Titien, tant elles avaient été exécutées avec talent!

Les succès de Vésale ne pouvaient manquer d'éveiller l'envie. Ses adversaires lui opposaient Galien qu'il avait détrôné ; ils allèrent jusqu'à évoquer les superstitions du passé contre le hardi novateur qui frayait la route à la science moderne.

Les réclamations de l'envie parvinrent bientôt jusqu'au trône de Charles-Quint, et Vésale découragé livra aux flammes des manuscrits qui avaient absorbé plusieurs années de sa vie ; il vint ensuite chercher un peu de repos dans sa ville natale, à Bruxelles.

Après l'abdication de Charles-Quint, Vésale fut appelé en Espagne par Philippe II, et là il fut en butte aux persécutions incessantes de l'inquisition qui alla jusqu'à l'accuser d'avoir ouvert le corps d'un gentilhomme espagnol dont le cœur battait encore! Quelques autres prétendent que Vésale fut condamné à mort par l'inquisition, et que Philippe II commua la peine en un pèlerinage en Terre-Sainte; d'autres assurent qu'il se rendit volontairement à Jérusalem. La première version est la plus accréditée en Espagne.

Vésale étant en Palestine, il reçut du sénat de Venise l'offre de la chaire d'anatomie alors vacante à Padoue. Le vaisseau qui le transportait en Italie échoua sur les côtes de l'île de Zanthe, où le créateur de l'anatomie mourut de faim et de misère.

Le caractère sombre et studieux de Vésale a été parfaitement rendu par M. Geefs; on peut lire sur le front sillonné de rides toutes les inquiétudes physiques et morales par lesquelles le grand anatomiste a passé. En un mot, c'est une belle œuvre qui fait honneur au pays et à l'artiste qui l'a conçue.



CHAPITRE III.

MM. CLUYSENAER, SUYS ET DUMONT.



Bruxelles est aujourd'hui la seule ville de l'Europe qui ne soit pas travaillée par les révolutions politiques et chez laquelle le goût des arts et l'amour des grandes constructions, qui en est le corollaire, ne se soient pas éteints comme par enchantement. Quand tout craque autour de nous sous l'influencce du socialisme politique moderne et sous la négation la plus complète des idées catholiques, Bruxelles trouve encore des architectes qui songent à bâtir des églises, qui font des entrepôts immenses, des marchés grands comme des caravansérails, et des statuaires qui donnent l'immortalité à des guerriers, à des princes. à des savants, en les coulant en bronze sur les places publiques. Il faut avouer que nous vivons dans des temps merveilleux et dans un pays enchanteur. Voyez plutôt la charmante petite église gothique que M. Dumont élève au faubourg d'Ixelles! est-ce que tout ce luxe architectural, toutes ces fioritures élégantes et coquettes donnent le temps de penser au malaise de nos populations? On ne se douterait jamais qu'à nos portes il y a 800,000 âmes qui meurent de faim. Le bronze le plus pur, la pierre la plus belle étincellent au soleil, et M. Wiertz fait des tableaux de quarante pieds pour orner les temples qui sortent tout armés du cerveau de nos architectes. Nos architectes et nos statuaires font assaut de projets grandioses.

L'église Saint-Joseph restera l'une des belles constructions de M. Suys, — malgré ses tours un peu lourdes, — aussi bien que l'*église Saint-Boniface,* à Ixelles, passera pour une des plus belles œuvres de M. Dumont.

De quelque côté que nous tournions nos regards, nous trouvons un monument public élevé, restauré ou embelli. Depuis l'hôtel de ville qui a redressé sa flèche et redoré son Saint-Michel, jusqu'au vieux dôme voûté de la porte de Hal, qui a redressé ses meneaux et reblanchi ses flancs pour y attacher des armures, partout c'est l'activité artistique du compas et du ciseau qui domine.

Aux *Galeries Saint-Hubert*, grandiose création de M. Cluysenaer, c'est le commerce qui revêt les formes les plus élégantes pour se mettre en harmonie avec l'élégance de l'architecture; plus loin, c'est le nouveau *Marché de la Madeleine* qui attend, bouche béante, que l'autorité royale et municipale vienne constater par une inauguration solennelle la puissance et la supériorité de l'architecture métallique sur l'architecture de pierre. Partout, sous ces vastes galeries, la fonte s'étale sous mille formes ingénieuses, et à la solidité qu'elle accuse sous l'apparence de la légèreté, joint encore le mérite de la sécurité. Comme complément de son œuvre hardie, M. Cluysenaer aurait dû *risquer* une façade métallique. Il n'a pas osé: la truelle règne encore en maîtresse souveraine dans notre beau pays, et la fonte n'a pas jugé à propos jusqu'à présent de mettre un pied sur la gorge au moellon, pour que l'industrie métallurgique, qui fait la principale richesse du pays, prenne enfin le rang qui lui est dû. Mais patience, elle aura son tour. Un homme dont le nom fait autorité dans la science a dit depuis longtemps, en parlant de l'architecture métallique : « La race de nos anciens pontifes lithotomistes devra s'éteindre comme celle des mastodontes et des plessiosaures, pour faire place à l'espèce nouvelle des artistes *sidérurgistes*, qui ne conserveront aucun préjugé traditionnel de la vieille école, puisqu'ils ne l'auront point connue. »

Nous ne croyons pas nous tromper en posant en fait que tous les ingénieurs, tous les mécaniciens, tous les géomètres, tous les inventeurs, ornementistes et dessinateurs quelconques, qui savent manier la règle, l'équerre, le compas et l'échelle de proportion, sont en état d'exécuter un monument de fonte quelque compliqué qu'il soit.

Celui qui sait monter un bateau à vapeur, une locomotive, un mull-jenny ou un laminoir, se trouvera bien plus à l'aise dans l'agencement d'un édifice de fer, où rien n'exige cette minutieuse précision des machines agissantes ; où il peut ménager un jeu suffisant à la dilatation et à la contraction métallique, s'accrocher par mille tenons venus de fonte, se réserver des points d'appui, des emboîtements, des contreforts, des battées, des rainures, des nervures, des encoches de toute espèce, et couvrir tout cela d'ornements du meilleur goût.

Quelle facilité et quelle économie, de pouvoir couler des centaines de panneaux identiques, de pièces d'angles, de rosaces, de chambranles, de voussoirs similaires; quelle différence entre sculpter un modèle de bois ou cent modèles de pierre; de fondre cent colonnes creuses, et pouvant servir de cheminées, sur un même modèle, ou de tailler cent colonnes de marbre plein!

Il est certain qu'un monument de fer peut être monté dans moins de temps qu'il n'en fallait jadis pour fouiller un chapiteau corinthien ou polir une colonne de granit.



LES PAYSAGISTES FLAMANDS DU SEIZIÈME SIÈCLE (1).

(2me ARTICLE.)

On peut assez bien juger la manière de Paul Bril, d'après les tableaux que renferme le Louvre. Ils sont au nombre de sept. Dans le premier, une éminence d'un vert pâle s'élève sur la droite, portant à mi-côte une vieille tour. Des flancs de cette colline sort une rivière, qui tombe en cascade près d'un groupe de rochers. Un pont de bois sert à franchir le sinueux courant ; deux pêcheurs gouvernent une barque, deux autres les considèrent. Un massif d'arbres occupe la rive gauche, par delà le torrent, et se détache sur un ciel d'un bleu très-pâle, voilé presqu'entièrement de nuages gris.

Dans un autre tableau, on aperçoit une grotte creusée de part en

cupent de lui. Descamps le fait vivre quatre années de plus, mais d'après quelle autorité? (1) *Voir page 56.*

part au milieu des roches. La butte que forme ces dernières se couronne d'une végétation basse, mais puissante et allègre. Le côteau pierreux a pour pendant un groupe d'arbres touffus et obscurs. L'intervalle laisse découvrir une plaine bleuâtre, qui s'étend à l'infini. Plus près du spectateur, le dieu Pan poursuit la nymphe Syrinx jusque dans les roseaux. Voilà toute la composition ; mais le travail est d'une grande énergie ; la force, la douceur et le velouté des ombres rappellent la manière de Hemling.

Le Saint Jérôme priant au fond d'une vallée du mont Carmel, a un aspect majestueux. On dirait que le silence a choisi pour demeure l'austère et indigente nature qui l'environne. L'éclat du firmament n'y jette pas la moindre gaieté. C'est du reste le seul paysage où le ciel ait revêtu la couleur du saphir. Les autres (1) ne renferment aucune parcelle de lumière italienne. De grands feuillages noirs, des terrains pâles ou obscurs, des rivières mates ou limoneuses composent un ensemble assez triste, mais d'une tristesse, pour ainsi dire, toute physique. On ne sait quelle heure du jour éclaire faiblement l'espace. On dirait à voir ces teintes uniformes que le temps a suspendu sa course et arrêté le soleil. Aux continuelles variations du transparent fluide a succédé une monotone permanence.

Presque tous les Hollandais ont adopté cette manière que Paul Bril employa le premier. Leurs ouvrages semblent monochrômes. Pas une couleur franche et nette ; on dirait que le prisme n'existait pas pour eux. Le brun, le jaune fade, le blanc terne, le vert indécis, forment la gamme entière de leurs nuances (2). A peine si l'on peut distinguer l'eau du sol qui l'entoure, le ciel des nuages, et les nuages des collines.

Ces espèces de camaïeux ne sont pas une fiction pittoresque. A certaines heures du jour, la nature prend pendant l'automne des perspectives semblables, quand une brume assez forte, mais transparente encore, baigne les champs, les vallons et les bois. Elle amortit le rayonnement et empêche la réflexion de la lumière. Les nuances des objets deviennent mates et sombres. L'humide voile produit, sinon le même effet que la nuit où se perdent les couleurs, au moins que le crépuscule où elles s'éteignent. Les arbres qui ont soutenu sans pâlir les premiers froids, composent une masse brune, légèrement glacée de vert. Par une suite de dégradations infinies, cette teinte arrive à l'or terne des feuillages mourants. Le brouillard suspend aux rameaux dépouillés comme une nouvelle tenture floconneuse, peinte en gris de lin. Un bleu fade estompe les collines, les profondeurs de l'horizon, tandis que le ciel s'enveloppe de nuages roux et bleuâtres. N'est-ce point là un paysage de Ruisdaël, de Wynants, de Paul Bril et d'Everdingen? Ces fantaisies de la nature ne doivent-elles pas se reproduire plus souvent dans la Néerlande que partout ailleurs ?

Mais si les couleurs de notre artiste sont vagues, les tons qu'il leur donne sont fermes et vigoureux. Il les rehausse d'ailleurs par des contrastes. Son dessin a une grande précision et quelquefois même semble un peu dur. Le feuillage des arbres compose des masses denses et serrées, où l'effet général domine et où les détails ressortent néanmoins parfaitement. On dirait que l'on a sous les yeux la végétation du Poussin. Ils sont groupés avec art et d'une élégante tournure, comme le remarque Deperthes (3). « En songeant, dit ce critique sagace, que Paul Bril a su perfectionner la manière de ses prédécesseurs, qu'il a, le premier, placé l'horizon de ses tableaux à une élévation bien moindre qu'on ne le faisait avant lui, que ses paysages de pure invention décèlent en lui une imagination riche et féconde : enfin que ses beautés incontestables balancent dans ses ouvrages des défauts qui tiennent moins au talent du peintre qu'à l'état de son art au temps où il vécut, il est sans doute permis de réclamer contre l'excessive sévérité avec laquelle on juge maintenant un artiste qui a joui d'une grande réputation de son vivant, et même pendant plus de cent cinquante années après sa mort. »

En effet non-seulement Sixte Quint lui témoigna une estime et une bienveillance peu ordinaires; non-seulement il lui continua la pension qu'il avait accordée à Matthieu, mais un autre pape, Clément VII, le protégea, le combla de bienfaits, et se prit pour lui d'une telle amitié qu'il venait fréquemment le voir travailler

(1) Ceux que nous avons décrits et les numéros 370, 371

(2) Nous avons déjà parlé de cette monotonie dans notre premier volume, p. 105.

« Annibal Carrache lui-même ne dédaigna point d'associer ses talents à ceux de Paul Bril, et de contribuer à l'embellissement de ses paysages par des figures peintes de sa main ; il semble que cette dernière marque de considération devait d'autant mieux garantir ce dernier de l'inconstance de la faveur publique, que le fondateur de l'école bolonaise, cultivant le paysage avec distinction, était plus que personne capable de bien juger le mérite des productions de ce genre, et de les apprécier à leur véritable valeur (4). »

Le musée du Louvre possède de lui deux ouvrages microscopiques, où l'on remarque une grande similitude avec les tableaux des Breughel. Le bleu y domine, surtout dans les fonds. Le travail en est délicat, mais un peu flou. On y voit un moulin, une église, des chariots, des paysans, une rivière que sillonnent de barques. Pour le goût de Matthieu, il faudrait l'étudier en Italie; les gravures de Hondius, ne retraçant que la composition, ne permettent pas de se prononcer. Les deux toiles du Louvre qui portent son nom nous paraissent apocryphes. Le livret les a toujours attribuées à Paul. Mais comme elles sont d'un mérite inférieur, plus pâles, plus bleuâtres que les autres, cette dissemblance a inspiré l'envie de le mettre sur le compte de son frère. Nous attendrons que l'hypothèse soit justifiée par des preuves.

Paul Bril forma des élèves, tels que Balthazar Lauwers, Augustin Tassi, Ricart, Spirinx, Vroom et Guillaume Nieulant, qui reproduisaient à l'aide du burin un bon nombre de ses tableaux. L'action qu'il a directement exercée augmente donc son importance personnelle et historique.

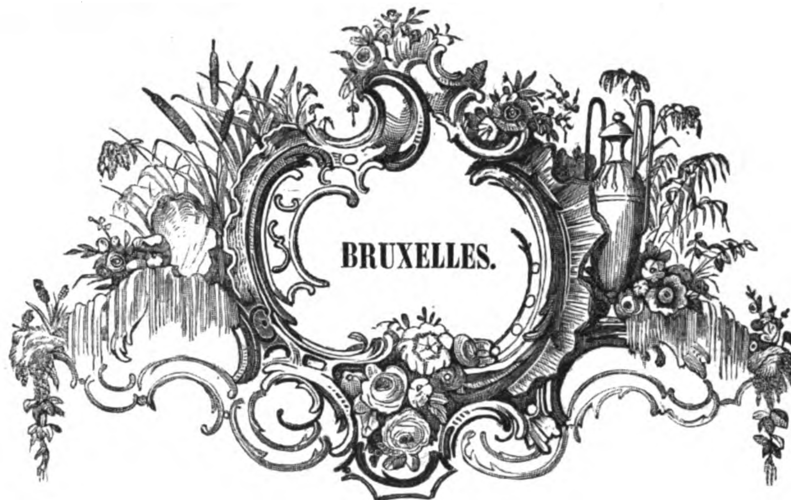
Une autre chose qui étonne dans ses paysages comme dans les autres tableaux, d'ailleurs si variés, des peintres flamands, c'est une absence totale de mélancolie. Les vallées désertes, où se promène le chevreuil, les bois touffus, les rochers couverts de neige, la tristesse d'un ciel morne et lourd, les ombres du soir qui donnent tant de caractère aux plus simples campagnes, mais surtout aux lieux sauvages et incultes, les Belges les retracent sans émotion, avec une patience et une habileté lymphatiques. L'œuvre est digne d'éloges, mais l'artiste n'a point frémi devant sa toile. Il a pu représenter d'une main tranquille ces nuages d'où tombent les idées funèbres ; ces grandes routes jadis pleines de voyageurs, maintenant solitaires, dont le gazon a peu à peu envahi les bords et dont la pluie déchausse les grès moussus, pendant que leurs vieux arbres se tendent les bras, étonnés de leur fraîcheur et du silence qui les environne ; les derniers jours de novembre enfin, où l'on découvre pour la première fois les rameaux nus se détachant sur un ciel grisâtre, la terre jonchée de feuilles brunes et les saules roses dominant l'herbe pâle des prairies. Dans les tableaux d'histoire, dans les scènes pieuses, même défaut d'attendrissement. De la verve, de la chaleur, de la puissance ; aucune expression lyrique ; nulle trace de ces défaillances de l'âme, qui engendrent la poésie la plus profonde et les plus navrants chagrins de la destinée humaine. Les populations flamandes ne remarquent les violences de la nature que pour les braver, pour leur insulter par de joyeux propos. Tant que la bière mousse dans les chopes, que la houille flamboie dans le poêle, elles narguent l'inclémence des saisons, rappelant ces Gaulois qui lançaient des flèches contre le ciel, quand ils entendaient gronder le tonnerre. Mais aussi rien chez eux qui énerve, qui débilite la pensée. Du temps de Hemling ils n'exprimaient que des affections calmes et sereines ; du temps de Rubens, ils n'exprimèrent que la force, l'ardeur, l'emportement et la volonté. Il faut aller jusqu'en Hollande pour trouver des sentiments mélancoliques : sur cette terre que menacent les flots, l'esprit s'enveloppe de brume, comme l'horizon, et les ténèbres de l'atmosphère descendent dans les cœurs. L'homme se trouble enfin devant la colère des éléments ; il fléchit sous l'animosité d'un climat inexorable.

ALFRED MICHIELS.

(3) *Histoire de l'art du paysage, depuis la renaissance jusqu'au dix-huitième siècle*, page 38, Paris, 1822.

(4) *Deperthes*, page 40. Parmi les tableaux du Louvre, deux sont ornés de figures d'Annibal Carrache.





Tout ce qui vient du cœur n'est pas de la flatterie, les flatteurs n'en ont pas.

I.

J'aime Bruxelles la coquette,
Si bienveillante à l'Étranger,
Et sa félicité parfaite,
Qu'il est si doux de partager ;
Ce port ouvert à l'infortune,
Noble asile où rien n'importune,
Ce temple d'hospitalité :
Disent au sauvé du naufrage :
Viens, je t'offre sur mon rivage,
Le repos et la liberté !

II.

J'aime sa cathédrale antique,
Qui semble planer dans les airs ;
J'aime l'élégance gothique
De tous ses monuments divers.
J'aime la mélancolie
De ce parc, où la sympathie
Y rend hommage à la beauté ;
Et le parfum aromatique
De son parterre botanique,
Où l'on respire la santé.

III.

J'aime la richesse attrayante,
De son vaste palais des arts ;
Et la ceinture verdoyante
De ses pittoresques boulvards
Puis la splendeur de son théâtre
Où par un public idolâtre
De beaux talents sont applaudis ;
Bruxelles me charme et m'entraîne.
Et jusqu'au doux nom de la senne
Tout m'y vient rappeler Paris.

IV.

J'aime cet hommage artistique
Offert aux talents de Béliard
Et de Bouillon l'image antique
Déployant le saint étendard ;
Puis je vénère l'opulence
Offrant partout à la souffrance
Des asiles dignes des Rois :
Franc accueil et charité sainte
Tout dans ces murs porte l'empreinte
Du noble cœur des Bruxellois.

V.

J'aime à voir assis sur le trône
Le courage et la loyauté ;
J'aime une royale couronne,
Ornant le front de la beauté.
Si j'adore une jeune Reine
Dont la grâce subjugue enchaîne,
Et que ses vertus font bénir ;
Bruxelles voit avec ivresse,
Dans les fils que sa main caresse,
Les trésors de son avenir !

VI.

Digne arène de l'éloquence
J'aime à voir son temple des lois ;
Puis cet autel à la vaillance,
Offert à d'immortels exploits;
Ce monument à la mémoire
Des héros morts couverts de gloire,
Je suis français pour l'admirer ;
Mais quand le peuple pleure et prie
Pour les martyrs de la patrie,
Je suis Belge pour les pleurer !

VII.

J'aime ces archives de pierre
Que surmonte un ange brillant,
Des Belges la chronique entière,
Se rattache à ce monument ;
J'aime la ville jeune et belle,
Que pare une église nouvelle,
Pour un peuple religieux ;
Enfin ici tout plaît, inspire,
Et le voyageur y doit dire :
Qui vit à Bruxelle est heureux !

Comte A. de LA GARDE.

PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.



Fêtes de Septembre.

On nous écrit de Liége, le 15 septembre.

« Le char de la province de Liége qui doit figurer à Bruxelles dans le cortége national, formé à l'occasion des fêtes de septembre, symbolise à la fois la richesse industrielle et les plus glorieux souvenirs du passé de l'ancienne principauté. Tout s'y rattache à deux choses faites pour exciter la sympathie des Belges, le travail et la liberté. Il a été composé et exécuté sur les dessins de MM. Hermann, professeur à l'Académie de Liége, Corpay, peintre, et Umé, architecte.

» Il est disposé dans le style gothique du quatorzième siècle; il a sept mètres de longueur sur quatre de largeur. Les angles sont ornés de culs-de-lampe représentant les armoiries des principales villes de la province.

» Dans le milieu, sur les quatre faces, se trouvent les noms des rivières qui arrosent le pays liégeois, la Meuse, l'Ourthe, la Vesdre, l'Emblève. Dans les compartiments, entre les culs-de-lampe, se trouvent les noms de ses principaux industriels : Seraing, Ougrée, Sclessin, Corphalle, Val Saint-Lambert, Vieille Montagne, Saint-Léonard, Bleyberg, etc.

» Au centre du char, une chaudière à vapeur sert de base à l'antique et précieux symbole des libertés liégeoises *le Perron,* auquel sont suspendus une lyre, une palette, des ciseaux, des compas, etc. La colonne est couverte de noms illustres dans la politique, les lettres, les sciences, les beaux-arts : Henri de Dinant, Beeckman, Laruelle, Saint-Lambert, Pepin de Herstal, Rensonnet, Lombart, Carlier, Bertholet, Laviesse, Delcour, Th. de Bey, Natalis, Grétry, Jean le Bel, Jean d'Outre-Meuse, Henricourt, Melart, Tisen, René Sluse, Dom Maur d'Antine, Louvrex, Ch. de Méan Sunlem, Renxin, etc.

» En avant de la chaudière, sur un cylindre de machine à vapeur est assise la statue de l'industrie autour de laquelle sont groupés divers produits de la province tels que pompes à incendie, draps, zinc, plomb, fer, cuir, granit, ferronnerie, taillanderie, éperonnerie, armes, chapeaux de paille, etc., etc. A l'avant du char, une enclume, des étaux, des martinets et d'autres instruments de travail symbolisent la richesse métallurgique du sol liégeois. Sur d'autres points des faisceaux d'armes surmontés de bannières rappellent ce juste renom que Liége s'est acquis dans ce genre de fabrication. Aux deux côtés du Perron, sont des machines à vapeur, un remorqueur, une machine à souffler, plusieurs grosses pièces de fonte, des roues d'engrenage, de balanciers, de la houille, des minerais de tout genre.

» L'arrière du char, représente la poupe d'un bateau à vapeur sur lequel sont entassés des pièces de canon, des bombes, des boulets, au-dessus desquels flottent le drapeau national et d'autres bannières portant les noms des établissements royaux qui ont fourni leur contingent à ce dernier groupe. »



*** Plus de deux cents menuisiers, serruriers, peintres, décorateurs, tapissiers, sont occupés nuit et jour dans le marché de la Madeleine, aux apprêts du bal monstre du 26.

Le nombre des artistes qui s'occupent à peindre et à dessiner des tableaux de circonstance s'accroît chaque jour par l'arrivée d'artistes des provinces et de l'étranger, qui viennent offrir leurs services. La salle de bal aura plus que l'attrait d'une somptueuse décoration, elle deviendra, grâce au zèle et à l'activité de la plupart des hommes les plus importants de l'école belge, un véritable musée.

Le Cercle continue à recevoir de la part des particuliers, comme de celle de toutes les administrations publiques, le plus obligeant concours; c'est à qui lui prêtera des objets ou se mettra à sa disposition dans le but de diminuer les dépenses.

Le Cercle a fait 1,200 invitations aux artistes étrangers, associés de notre Académie royale, aux artistes exposants et aux membres du congrès agricole, pour le bal du 26. Vendredi, à minuit, il avait été délivré 3,400 cartes, à six francs. Actuellement il ne reste plus à distribuer que 600 cartes à dix fr.; elles seront obtenues par les personnes présentées par un membre du Cercle et qui se feront inscrire les premiers. Le nombre de 5,500 personnes, qui est celui que le local peut raisonnablement contenir, étant une fois atteint, aucun billet ne sera plus distribué. Sur les 3,400 cartes pour lesquelles on a souscrit, huit cents ont été envoyées à l'étranger et dans les provinces.

Par exception, les artistes invités par le Cercle pourront encore obtenir chacun, au prix de six fr., une carte pour un de leurs parents.



*** On vient de placer le troisième des quatre bas-reliefs du monument de la place des Martyrs. Le quatrième sera également placé sous peu de jours, en sorte que le monument de M. Geefs se trouvera complété pour l'époque des fêtes de Septembre.



*** M. Henri Delacroix, de Courtrai, a eu l'honneur d'être reçu par le roi, auquel il a offert un beau dessin, rappelant tout à fait les prodiges de miniature, exécutés par les rubricateurs du moyen âge, dans les anciens manuscrits. Ce dessin allégorique représente l'histoire politique, artistique et industrielle de la Belgique depuis 1830. Le roi après avoir examiné ce travail avec beaucoup d'attention en a loué l'idée et l'exécution. S. M. a accordé à M. H. Delacroix le titre de dessinateur et peintre héraldique du roi. »



*** M. Félix Bovie, un de nos peintres les plus estimés, et qui fait en ce moment un voyage artistique dans les environs de Spa, vient d'être chargé par le gouvernement de faire le portrait en pied du bourgmestre de Stavelot.

Ce respectable vieillard, le plus ancien fonctionnaire de la province de Liége et peut-être du pays, aura, le 14 août prochain, mérité le titre vénérable de centenaire. Déjà, en 1837, il a célébré son jubilé de cinquante ans comme maire ou bourgmestre de la commune de Stavelot, sa première nomination datant du 9 septembre 1787.

Ce portrait sera placé dans la salle des séances du conseil provincial, à Liége.



*** Les préparatifs se continuent avec une activité incroyable dans une foule d'ateliers pour la grande fête artistique du 26 septembre. La pose du plancher et des tuyaux de gaz sont cependant les seuls travaux qui, jusqu'à présent, s'exécutent dans le Marché de la Madeleine.

Tout le monde a compris l'importance que cette fête aura sous bien des points de vue différents, aussi le Cercle rencontre-t-il partout le plus vif empressement à le seconder.

M. le duc d'Arenberg a fait demander vingt cartes, en prévenant qu'il assisterait au bal avec toute sa famille; à bien peu d'exceptions près, les membres du corps diplomatique se trouvent tous déjà sur les listes de souscription. La Société de Commerce a souscrit pour six cents cartes en faveur de ses membres.

La fabrique nationale des glaces a offert de prêter des glaces avec le plus louable empressement.

M. Vandenbergen, qui possède l'une des plus nombreuses et des plus riches galeries de tableaux modernes du pays, a autorisé la commission à y prendre tous les ouvrages qui pourraient contribuer à orner le local.

A chaque instant le Cercle reçoit de nouvelles propositions aussi désintéressées qu'avantageuses pour la fête qu'il organise, et qui jamais, pensons-nous, n'aura eu d'égale en Belgique.

En présence du grand nombre de souscripteurs qui se présentent, il a fallu songer à étendre les locaux. On y est parvenu heureusement. Une construction provisoire sera élevée à la gauche de la façade du Marché, rue Duquesnoy, pour recevoir le buffet principal, et pourra recevoir six à sept cents personnes.



DESSINS. — L'épisode de la *misère des Flandres*, gravé à l'eau-forte par M. Vanderkerkove accompagne la 7me feuille; la *Sultane* de M. Van Maldeghem, lithographie à 3 teintes, accompagne la 8me.



Simonis sculpsit. — Gravé à l'école royale. Impr des Beaux-Arts, 11 bis, passage du Prince.

GODEFROID DE BOUILLON.





Toutes les victimes ne sont pas nées de la révolution; toutes les infortunes ne datent pas de 1830! Il était donné à l'année 1848 de surenchérir sur ses sœurs aînées et d'assassiner moralement une foule de jeunes hommes qui combattent vaillamment pour l'honneur et la gloire du pays depuis nombre d'années.

Le *Temple des Augustins* a été, le 24 de ce mois, le théâtre où s'est livrée cette grande bataille artistique, funeste aux talents avoués, favorable aux talents inavouables.

Hâtons-nous de le dire, cependant, nous faisons d'honorables exceptions à cette règle et nous n'envelopperons pas dans une même réprobation toutes les nominations faites. Des hommes d'un mérite réel ont reçu la récompense due à de nombreux travaux et à d'incontestables talents; d'autres ont vu se réaliser le rêve de toute leur vie d'artiste, l'accomplissement de tous leurs vœux, justifiés par de longs et constants efforts. Tels sont messieurs Fraikin, Mathieu et Hunin. M. Achenbach méritait sans doute la distinction éclatante dont on l'a honoré, puisqu'on la lui a donnée; mais on nous permettra de faire une réflexion toute dans l'intérêt et la dignité de l'art belge. Si la décoration accordée à M. Achenbach est une politesse personnelle, on n'a rien à dire, chacun entend la politesse à sa manière; si c'est une sympathie donnée à l'Allemagne dans la personne de l'un de ses meilleurs paysagistes, la France a droit de se plaindre de cet absence de courtoisie, elle qui nous a envoyé bon nombre d'illustrations, — entre autres M. Robert-Fleury. Nous craignons une chose: c'est que l'on n'ait pas compris le talent de M. Robert-Fleury et que l'intelligence du jury ne se soit pas élevée jusqu'à la hauteur de ce talent si nerveux, si puissant et si fort. Si on l'a compris, c'est une injustice!

Autre observation:

M. Gallait est incontestablement le talent le plus complet que possède aujourd'hui la Belgique; les deux tableaux qu'il a exposés peuvent bien passer pour les deux perles du Salon: comment se fait-il que le nom de M. Gallait n'ait pas été prononcé au milieu de ce temple où se distribuaient les récompenses nationales? M. Gallait, dira-t-on, est *chevalier de l'ordre de Léopold* depuis longtemps, que peut-il désirer de plus?

A cela nous répondrons qu'il est dans l'habitude de rappeler les services rendus et les récompenses antérieures, sous peine de faire croire au public que l'on a déchu. Et cependant, M. Gallait est loin d'avoir démérité, il a acquis, au contraire, de nouveaux droits à l'estime publique. Ainsi que beaucoup d'autres; M. Gallait ne fait pas fi des expositions, et il ne se repose pas dans une molle et coupable inertie. Il est vrai que M. Gallait n'est pas encore *baron* et qu'il n'a pas encore de *droits du Seigneur*. Aussi, répéterons-nous à ceux qui le sont ce que M. Rogier leur a dit assez vertement le jour même de l'ouverture de l'exposition: « Quand on est directeur d'une Académie, monsieur le baron, on doit à cette Académie, on doit à son talent, on doit à l'*École* que l'on représente, de donner soi-même l'exemple! » Ces paroles sont historiques, et elles furent dites assez haut pour que des indiscrets les entendissent.

MM. Lauters, Kuhnen, Willems, Francia, Fourmois, De'atour, sont également, pour nous, des victimes du jury.

M. Lauters est un artiste trop consommé, trop distingué, pour ne pas mériter autre chose qu'une médaille d'or.

Depuis longtemps le ruban rouge devrait être attaché à sa boutonnière; mais ce pauvre M. Lauters aura toujours un tort : c'est d'être trop modeste et de n'oser jamais demander rien. M. Lauters n'ira pas solliciter la croix, il faudra que ce soit la croix qui vienne s'attacher d'elle-même à la boutonnière de M. Lauters.

MM. Kuhnen, Willems, Francia ont-ils dégénéré, qu'on ne leur ait pas même fait le rappel de leur médaille d'or? Le public serait tenté de le croire, à la manière brutale dont on traite ces vieux pionniers de l'art. Est-ce que M. Delatour n'est pas un des bons peintres en miniature du pays? — Est-ce que M. Rochard n'a pas de ravissants pastels; est-ce que ses aquarelles ne valaient pas au moins une mention honorable? Est-ce que la *Cléopâtre* de M. Daniel n'est pas une des plus belles figures du Salon? Après M. Fraikin, nous ne croyons pas qu'il y ait de meilleure statue. Que lui a-t-on donné? une médaille en vermeil; mais, en revanche, on a passé une médaille d'or au cou du *Sauvage* de M. Bouré, flasque et molle figure péniblement travaillée et encore plus péniblement conçue.

Il nous suffira, d'ailleurs, de citer les noms des exposants récompensés pour se faire une idée de la juste répartition des distinctions. Nous avons pris quelques noms au hasard, parmi ceux qui ont excité le plus d'étonnement; mais nous comptons revenir sur ce sujet. La position des artistes est assez critique, par les temps où nous vivons, assez pénible déjà, sans que de pareils déboires viennent l'aggraver encore!

Voici la liste *officielle* des récompenses, avec la désignation particulière, des œuvres qui leur ont valu cette faveur. Nous la ferons également précéder de l'exposé des motifs de M. le ministre de l'intérieur.

RAPPORT AU ROI.

Sire,

Le jury institué d'après l'arrêté de Votre Majesté du 14 juillet dernier, à l'effet de soumettre au gouvernement des propositions relativement aux récompenses à décerner aux artistes qui ont pris part a l'Exposition nationale des beaux-arts de cette année, vient de terminer son travail, pour ce qui concerne les médailles en or et en vermeil.

Afin que les marques de distinction accordées par le gouvernement conservent leur prix, il convient qu'elles soient distribuées avec la plus grande réserve. J'avais, en conséquence, invité le jury à considérer comme maximum le nombre de douze médailles de première classe. Cependant il en propose quinze; mais s'il a cru pouvoir dépasser les limites qui lui avaient été tracées, c'est, dit-il, parce qu'il s'y est cru autorisé par la supériorité de talent dont beaucoup d'artistes exposants ont fait preuve.

En effet, Sire, les artistes portés sur la liste du jury brillent tous au salon de cette année; et si, pour quelques-uns d'entre eux, la médaille d'or paraît peut-être accordée avec assez de facilité, il est à considérer qu'il est désirable de faire participer tous les genres à cette catégorie de récompenses.

Je crois donc pouvoir appuyer en entier auprès de Votre Majesté la liste proposée par le jury.

Quant aux médailles de vermeil, la liste du jury porte quarante-six noms. Ce chiffre dépasse de deux le nombre des médailles de cette classe qui ont été accordées en 1845; mais l'Exposition actuelle compte 349 objets de plus que la précédente et mérite d'être spécialement distinguée sous le rapport des progrès qu'elle constate parmi les jeunes artistes.

J'estime, Sire, que les propositions du jury peuvent être accueillies, et j'ai l'honneur, en conséquence, de soumettre à l'approbation de Votre Majesté le projet d'arrêté ci-joint.

Le Ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

LÉOPOLD, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, Salut.

Revu Nos arrêtés du 5 avril 1845 et du 14 juillet 1848;

Vu les propositions du jury des récompenses à l'Exposition nationale des beaux-arts de cette année;

Sur le rapport de Notre Ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Des médailles d'or sont décernées aux artistes ci-après désignés :

MM. Dumont (Joseph), architecte, à Bruxelles, pour ses dessins d'architecture;

Hamman (Édouard), peintre, à Ostende, pour son tableau représentant : La lecture pantagruélique;

Portaels (Jean), peintre, à Gand, pour son tableau représentant : La sécheresse en Judée;

Tschaggeny (Edmond), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une femme poursuivie par un taureau;

Verzwyvel (Michel), graveur, à Anvers, pour sa gravure représentant : L'ange du bien et l'ange du mal;

Dumont (Auguste), sculpteur, à Paris, pour sa statue représentant : Une jeune fille ajustant des fleurs dans ses cheveux;

Jaquet (Joseph), sculpteur, à Bruxelles, pour l'ensemble de ses ouvrages exposés sous les nos 487, 488 et 489;

Robert (Alexandre), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Luca Signorelli, célèbre peintre italien, faisant le portrait de son fils, mort accidentellement;

Robert-Fleury, peintre, à Paris, pour son tableau représentant : Jane Shore, condamnée comme adultère et comme sorcière, est en butte aux insultes;

Robie (Jean), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant des fleurs;

Schubert (J.), dessinateur, à Bruxelles, pour ses portraits lithographiés;

Roelofs (W.), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une vue prise dans la Gueldre;

Kindermans (J.-B.), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant un paysage : Une prise dans la vallée de (Ardennes);

Lauters (Paul), dessinateur, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Vue de l'Aremberg et pour ses pastels;

Bouré (Paul), sculpteur, à Bruxelles, pour sa statue représentant : Un sauvage surpris par un serpent.

Art. 2. Des médailles en vermeil sont décernées aux artistes dont les noms suivent :

MM. Bilders (J.-B.), peintre, à Utrecht, pour son tableau représentant : Un paysage près de Nimègue;

Bohm (Auguste), peintre, à Paris, pour son tableau représentant : Une vue prise aux environs de Chevreuse;

Brown (William), graveur, à Bruxelles, pour ses différentes gravures sur bois;

Bruls (L.), peintre, à Rome, pour son tableau représentant : L'enfant malade;

MM. Capalti, peintre, à Rome, pour son tableau représentant : Un portrait ;
Chauvin (A.), peintre, à Liége, pour son tableau représentant : Les bourgmestres Beckmann et Laruelle ;
Daniel, sculpteur, à Paris, pour statue représentant : Cléopâtre ;
De Cuyper (L.), sculpteur, à Anvers, pour sa statue représentant : Une jeune mère canadienne répandant son lait sur le berceau de son enfant ;
De Marneffe (F.), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une cascatelle ;
De Cuyper (P.-J.), sculpteur, à Anvers, pour sa statue représentant : Une sainte famille ;
Ducaju (J.), sculpteur, à Anvers, pour son groupe représentant : Les derniers moments de Boduognat ;
Fourmois (F.), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une bruyère dans le grand-duché de Bade ;
Franck, élève de l'école royale de gravure de Bruxelles, pour ses gravures exposées sous les nos 375 à 378 ;
Guffens (Godefroid), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Pansius et la bouquetière ;
Julin, à Liége, pour ses camées ;
Lecomte (Emile), à Paris, pour son tableau représentant : Le comte Ugolin et ses enfants ;
Lies (Joseph), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : L'embarquement ;
Mertz (J.-C.), peintre, à Amsterdam, pour son tableau représentant : La mère heureuse ;
Ouvrié (Justin), peintre, à Paris, pour son tableau représentant : La vue de la Grand'Place à Ypres ;
Pignerolle (Charles-Marcel), peintre, à Paris, pour son tableau représentant : La fiancée d'Alvito ;
Pommayrac (Paul de), peintre, à Paris, pour ses miniatures ;
Ruyten (J.), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Le charlatan à une kermesse flamande ;
Somers (Louis), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Adrien Willaert, de Bruges, dirigeant une de ses compositions musicales ;
Stevens (Joseph), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Les mendiants, ou Bruxelles, le matin ;
Vandenkerckhove (Jean), sculpteur, à Anvers, pour son groupe en plâtre, représentant : Vénus et l'Amour ;
Van Lerius (Joseph), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : La chute de l'homme ;
Comte (P.-C.), peintre, à Paris, pour son tableau représentant : Les derniers moments de Cinq-Mars ;
Coomans (Joseph), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : La dernière charge d'Attila à la bataille de Châlons-sur-Marne ;
De Backer (F.-V.-T.), peirtue, à Anvers, pour son tableau représentant : Un berger de la Campine racontant une histoire à ses deux filles ;
De Vigne-Quyo (P.), sculpteur, à Gand, pour le buste en marbre de feu Jean-Baptiste Willems ;
Dillens (Adolphe), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Les cinq sens ;
Luckx, peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Les plaisirs de la famille ;
Marschouw (C.), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Une fête villageoise ;
Scheffer (Henri), peintre, à Paris, pour son tableau représentant : Le Christ et la Vierge ;
MM. Storms (Jules), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Le retour du croisé ;
Tuerlinckx (Louis), peintre, à Anvers, pour son tableau représentant : Les affections d'une vieille fille ;
Van Meer (Charles), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Le marchand de gibier ;
Coulon (Louis), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Les poissons rouges ;
Van Linden, sculpteur, à Paris, pour son buste en marbre représentant : Le Christ, et sa statuette en marbre représentant : La Vierge ;
Hendrickx (Henri), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Les Macédoniens anéantis par Belgius ;
Jehotte (Constant), graveur, à Liége, pour ses médailles ;
Quinaux (Joseph), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une vue prise dans les Ardennes ;
Roffiaen (François), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une chute de l'Aar dans les Hautes-Alpes ;
Tavernier (J.), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : Une nuit d'été ;
Vanmaldeghem (Eugène), peintre, à Bruxelles, pour son tableau représentant : L'Assomption de sainte Marie ;
Wallerys (E.), peintre, à Bruges, pour son tableau représentant : Louis VIII, roi de France, etc.

Art. 3. Notre Ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 24 septembre 1848.

LÉOPOLD.

Par le roi :
Le Ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

GRANDE FÊTE

DONNÉE

Par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles.

Bruxelles pourra se vanter d'avoir eu une fête unique dans ses annales, et qui n'a rien eu de pareil dans aucun pays, tant par le talent dont les artistes qui l'ont organisée ont fait preuve, que par l'empressement universel de la population à y concourir. Jamais, à aucune époque, une solennité, quelle qu'en ait été la cause, n'aura causé autant d'intérêt, autant d'agitation dans une ville, agitée cependant par tant d'admirables spectacles, par tant de fêtes brillantes.

Plus le moment de la fête approchait, plus l'empressement redoublait. Des indiscrétions avaient révélé quelques détails de ces somptueuses féeries, mais personne cependant ne pouvait avoir une idée du spectacle qui attendait les spectateurs éblouis à l'entrée de la salle.

On savait bien qu'il y avait une tombola, on ne parlait, on ne s'occupait que de la tombola ; mais on ne pouvait pas soupçonner quels petits chefs-d'œuvre étaient destinés aux heureux souscripteurs de la fête. Décrire tous ces chefs-d'œuvre serait impossible ; une simple énumération en dira plus que tous les éloges du monde.

Nous reviendrons très-prochainement sur cette exposition improvisée, et en donnant les noms de tous les peintres qui ont si obligeamment prêté le concours de leur talent à cette solennité, nous apprécierons le mérite de chacune de leurs œuvres.

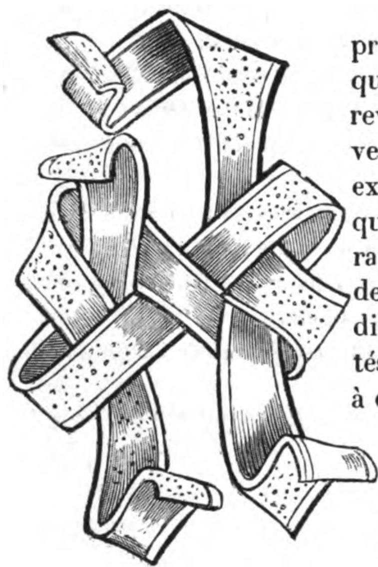


EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

CHAPITRE III.

PEINTURE HISTORIQUE, — M. GALLAIT.



près avoir parcouru tous les quartiers de la ville et passé en revue nos monuments nouveaux, ainsi que les œuvres d'art exposées sur nos places publiques, il est bon que nous nous rapprochions un peu du centre de l'exposition et que nous abordions franchement les difficultés. Je dis les *difficultés*, non pas à cause de l'opinion de Boileau :

« La critique est aisée et l'art est difficile, »

mais parce que la critique est réellement nulle devant une œuvre faite, et qu'il est toujours excessivement difficile, tout en couvrant la vérité de formes polies, de dire bien exactement ce que l'on pense ; — à moins que l'on ne s'exprime par monosyllabes, comme a fait M. Wiertz dans *la Nation*. — Alors on ne se compromet pas et on ne compromet personne ; mais, en revanche, le public n'y comprend rien.

Nous tâcherons d'être plus clairs, c'est-à-dire moins diffus, tout en étant un peu moins sobres de mots. Le laconisme napoléonien de M. Wiertz est à peine suffisant pour les gens du métier ; à plus forte raison pour le public : quant aux hommes qui ont l'habitude de manier la plume, les phrases éthérées de M. Wiertz leur représentent une décoction d'idées vides et décousues, qui n'ont pas même le mérite de représenter une opinion motivée. Aussi, quand nous entendons cet artiste insulter à ceux qu'il appelle avec ironie « *les poëtes feuilletonistes*, » nous trouvons sa critique, — pour nous servir de ses expressions, — « *une chose souverainement sotte, ridicule, absurde !* » Si un peu de poésie ne gâte en rien un tableau, elle ne doit pas nuire non plus à la description que fait un homme de lettres de ce même tableau. M. Wiertz tenant une plume en main nous produit l'effet de *Martin* essayant de monter à l'arbre ; il y est gauche et empesé. Et si cette divine poésie, qu'il méprise dans les poëtes feuilletonistes, eût seulement touché du bout de son aile sa vile prose, elle n'aurait pas cette forme anguleuse, sèche, aride, excentrique qui la distingue de toutes les proses connues et la met au niveau de la logomachie surannée des catalogues de salles de vente.

Mais revenons à M. Gallait et à son *comte d'Egmont*, attendant l'heure dernière de son supplice.

Pour nous, M. Gallait est la personnification la plus haute, l'expression la plus complète de l'art en Belgique, c'est-à-dire, qu'à lui seul il possède la plus grande somme de qualités requises pour constituer un homme de talent accompli. *Le comte d'Egmont* est une œuvre que je suis désolé de voir sortir du pays et contre laquelle *la préemption* douanière devrait exister. Il est inutile d'ajouter que nous la considérons comme l'œuvre capitale de l'exposition. Mais relisons l'histoire, pour nous bien pénétrer du sujet ; car, bien que M. Gallait n'ait traité qu'une partie de l'épisode de cette fatale journée du 5 juin 1568, il est bon de remettre en scène tous les personnages du drame, afin de mieux apprécier le caractère de chacun d'eux. Dewez, l'historien de la Belgique, a écrit quelque part :

« Les deux victimes, — les comtes de Horn et d'Egmont, — furent amenées le 5 juin à Bruxelles, sous l'escorte de trois mille chevaux. Dès le lendemain, on leur envoya Rithoff, évêque d'Ypres, pour les disposer à la mort. On leur lut ensuite leur sentence séparément. Le comte d'Egmont, après l'avoir entendue, écrivit au roi une lettre touchante, dans laquelle, après avoir rappelé à Philippe ses services et sa fidélité, il se plaint amèrement de l'injustice de sa condamnation, qui, dit-il, n'est fondée que sur des accusations fausses et calomnieuses, dont on s'est servi pour le perdre dans l'esprit de Sa Majesté ; il finit par implorer la clémence du roi pour une femme et onze enfants qu'il laisse dans le deuil et la désolation : cette lettre est datée du 5 juin, deux heures après minuit. Le comte la remet à l'évêque d'Ypres qui se charge de la faire parvenir. »

Le moment choisi par le peintre est celui où d'Egmont, après une nuit d'insomnie, aperçoit de la fenêtre de sa prison les apprêts de son supplice. L'évêque Rithoff, son confesseur, cherche à détourner ses regards d'un spectacle si douloureux. D'Egmont l'écoute à peine ; une fierté mâle et sereine illumine cette belle tête du condamné qui, debout, la main droite appuyée sur le bord inférieur de la fenêtre, contemple avec la plus poétique impassibilité de la résignation l'échafaud qui se dresse tout tendu de noir au milieu de la place. Le reflet argentin d'un jour naissant éclaire toute la figure du comte, tandis que, par une opposition aussi heureuse qu'habilement combinée, la figure de l'évêque d'Ypres se trouve complétement éclairée par la lueur rougeâtre d'une lampe invisible. M. Gallait a produit là un double effet qui ajoute encore à la tristesse lugubre de ce tableau. La tête du comte d'Egmont est un

chef-d'œuvre d'expression et d'habileté. En un mot, toutes les parties de ce tableau forment un ensemble des mieux combinés, des mieux peints, des mieux rendus. Nous ne pouvons mieux exprimer notre pensée qu'en disant que M. Gallait est le Paul de la Roche de la Belgique. Ce n'est ni injurieux pour le pays ni pour M. Gallait.

Un autre tableau du même auteur, non moins important, mais à un autre point de vue, attire également les regards de la foule : c'est *la tentation de saint Antoine*. Non pas cette tentation vulgaire et rebattue qui a été traitée tant de miliers de fois déjà, mais une tentation neuve, originale et extrêmement poétique comme idée. M. Gallait n'a pas pris l'Écriture à la lettre, il a poétisé l'Écriture en personnifiant le démon sous la figure d'une femme des plus charmantes et par conséquent des plus tentatrices. En peinture, tout est dans l'idée. Madame Calametta, représentant *Eve et le Serpent,* n'a vu dans son tentateur qu'un ignoble *boa constrictor,* entortillé autour d'un tronc d'arbre ; M. Gallait, au contraire, a compris que pour que le tentateur fût réellement tentant, il fallait lui donner un corps représentant une idée. De là l'impression produite par son tableau sur le public. La figure du saint, traitée dans la manière large et puissante de Zurbaran, nous donne bien l'idée de la lutte intérieure établie entre le saint et le tentataur. On comprend qu'il résiste par le cœur, mais qu'il faiblit par les yeux ; on sent la toute-puissance de la chair se réveiller sous l'enveloppe du saint ; mais on sent également le triomphe du bien sur le mal et la défaite de Satan. La belle courtisanne aux cheveux d'or en est pour ses frais de coquetterie ; seul le public la regarde avec amour, — comme œuvre d'art, — et remercie M. Gallait de la manière intelligente et poétique avec laquelle il a su rendre un sujet tant de fois rebattu et usé.

Que dirons-nous de la peinture ? Que c'est encore une de ces œuvres fortes et consciencieuses qui ont été faites sous l'inspiration des meilleurs maîtres de l'école espagnole, et qui placent M. Gallait dans une auréole de gloire à laquelle il doit être habitué. Nous ferons remarquer, en passant, que le *saint Antoine* et le *comte d'Egmont* sont traités dans le même sentiment de *parti pris*, c'est-à-dire que l'un et l'autre sont conçus et exécutés dans un système d'oppositions fortes et vigoureuses qui ajoutent à l'effet de la peinture. Dans le *comte d'Egmont*, le *jour naissant*, éclaire toute la figure du martyr politique; dans l'autre, les rayons de la lune projettent leur éclat sur toute la figure de l'évêque Rithoff : dans le *saint n oine*, un même effet de lumière illumine toute la figure du saint ; dans l'autre, un rayon bleu de la lune vient glisser sur l'épaule de la courtisanne, dont tout le corps est enveloppé dans une demi-teinte pleine de morbidesse et de dévorante poésie. Nous devons reconnaître que ces partis pris violents aident, dans ces deux circonstances, à l'action et rehaussent l'éclat de la peinture déjà fort brillante par sa solidité.

Seuls, deux portraits peints par M. Gallait sont modelés en pleine lumière. L'un est un groupe où la délicatesse du pinceau le dispute à l'éclat des chairs, à la finesse des tons et à la distinction de l'ensemble ; l'autre est une de ces œuvres où la puissance du maître éclate, non-seulement dans la tête de la femme et dans les mains, — qui rappellent un des plus beaux portraits de l'école moderne française, — le portrait de M. de Nanteuil par Pagnest, — mais encore dans la finesse du modèle et la vérité de l'expression. Voilà de ces œuvres dont la postérité conservera le souvenir et que la jeunesse intelligente d'aujourd'hui doit chercher à imiter.



M. SLINGENEYER.





La presse belge — dan quelques-uns de ses rédacteurs de journaux politiques, — aura à rougir un jour de la manière inintelligente et barbare dont elle a accueilli l'œuvre de M. Slingeneyer au salon de 1848, — *la bataille de Lepante.* — Nous ne défendons pas un homme, nous défendons son talent. Nous sommes vraiment peinés de voir l'un des organes les plus répandus et les plus influents du pays s'être engagé dans cette voie de basse calomnie et de critique ignare. Sans doute, nous respectons les convictions quelles qu'elles soient, la liberté de la pensée, et surtout la liberté de la presse; mais nous aimerions cependant à ne pas voir le journalisme se jeter ainsi dans l'ornière des personnalités. Il y a dans le tableau de la *bataille de Lepante,* de M. Slingeneyer, du talent pour défrayer dix peintres ordinaires ; il ne faut avoir aucun instinct artistique, aucun sentiment du beau, aucune connaissance de l'art, pour juger ainsi une œuvre et jeter le découragement dans le cœur d'un jeune homme de vingt-six ans, l'un des plus fermes soutiens de l'école historique belge.

Sans doute, il y a dans le tableau de M. Slingeneyer un manque absolu d'unité d'action, une absence complète de parti pris de lumière ; mais il y a tant de fougue et de juvenile ardeur dans la plupart des figures de ce tableau, que je passe volontiers sur ces défauts inséparables des premiers débuts. L'expérience seule a manqué au peintre; mais interrogez toutes ces poses, isolez tous ces groupes, et vous trouverez ce que peu de peintres possèdent : de l'expression, de la science, de l'entraînement, de la couleur, de l'énergie ! Je sais parbleu, tout aussi bien que nos grands *perroquets politiques*, ce qui constitue une œuvre complète; mais ce que je ne comprends pas, c'est que l'on ne fasse pas la part de l'inexpérience, de l'âge du peintre, et surtout de la nature ingrate du sujet. On pourrait presque dire en peinture comme en gastronomie :

« *Un tableau commandé ne valut jamais rien.* »

Les exemples ne nous manqueraient pas pour prouver la vérité de cette assertion. Et dans le cas où nous ne la trou-

verions pas dans presque toutes les *commandes officielles*, affichées à l'exposition, nous en rencontrerions la preuve dans la presque unanimité de vues de la critique à cet égard. Un de nos confrères a dit, avec autant de justesse que de vérité, en parlant de M. Slingeneyer :

« Plaignons l'artiste que son mauvais génie soumet au joug d'un stupide programme ministériel, et n'allons pas demander à l'aigle enchaîné au sol de planer librement dans l'espace et de bercer son vol dans les purs rayons du soleil.

» Certes, il y a des artistes pour lesquels un programme est une béquille, un appui; mais il en est d'autres, — et M. Slingeneyer est de ce nombre,—qui ne veulent être entravés par aucune espèce de consigne. Les premiers, esprits lourds et stériles, s'accommodent fort bien d'un thème qu'ils amplifient du mieux qu'ils peuvent. Les seconds, esprits ardents et créateurs, et à ce titre artistes par la grâce de Dieu, ne trouvent la plénitude de leur talent que dans la liberté la plus entière. Dans son *Vengeur,* dans son *Jacobsen,* M. Slingeneyer avait révélé un talent énergique et viril, une puissance de conception rare à son âge, une fougue de coloris que l'expérience devait calmer et mûrir. Quelle mystérieuse influence pèse donc sur *cette bataille de Lepante* où éclatent cependant tant de beautés de détail, tant de science et d'énergie ?

» Le grand tort de M. Slingeneyer, et que nous n'avons pas le courage de lui reprocher, parce qu'il l'a trop cruellement expié déjà, c'est d'avoir suivi trop scrupuleusement son programme ; c'est d'avoir voulu respecter trop servilement la vérité historique et locale, au risque de compromettre l'unité et le pittoresque de son œuvre. M. Slingeneyer s'est montré consciencieux jusque dans les moindres détails; il a été minutieux comme un procès-verbal ; il a fait trop bon marché de ce droit souverain qui permet à l'artiste de sacrifier les circonstances secondaires d'un sujet pour faire saillir plus vigoureusement l'épisode principal. Ce qui a nui à M. Slingeneyer,—qu'on nous pardonne de le dire,—c'est un défaut peu commun à l'école d'Anvers : une surabondance d'imagination qui n'a pas su se contenir dans les limites principales de son sujet; c'est une pensée trop luxuriante et trop touffue, qui aurait besoin de savoir élaguer quelques rameaux pour faire mieux ressortir la sévère beauté du tronc; c'est en un mot, cette imagination ardente et féconde, précieux trésor de la jeunesse, et que calomnient seulement ceux-là qui n'ont jamais senti leur âme s'éveiller et frémir sous le souffle vivifiant de l'inspiration. »

Voyons maintenant si nous ne trouverons point la justification de ces défauts dans le sujet lui-même. Le texte où a puisé M. Slingeneyer nous paraît tout aussi diffus que sa composition, et il n'en faut pas davantage pour égarer un artiste qui ne croit jamais mieux faire qu'en se rapprochant le plus possible du canevas tracé par l'écrivain. Ecoutons l'historien :

« Les deux flottes couraient l'une sur l'autre à force de rames. Des deux côtés s'élevaient d'épouvantables clameurs. Les navires enveloppés de fumée ne se distinguaient plus ; on eût cru voir deux nuages, porteurs de la foudre, rouler, se heurter et se confondre enfin, avec un horrible fracas. Les combats étaient sanglants, car on se saisissait corps à corps, le sabre au poing, dès qu'on pouvait s'aborder. Les Turcs se battaient avec rage; mais ils devaient succomber. Leurs galères, armées par des esclaves chrétiens, portaient la trahison dans leurs flancs ; les forçats prisonniers brisèrent leurs chaînes et se joignirent à l'ennemi qui sautait à l'abordage.

» Les Turcs furent défaits.

» Don Juan s'est rendu à bord de la capitane d'Hali-Pacha ; là, pendant qu'à ses pieds les Turcs qui ne veulent pas survivre à leur défaite, se font massacrer, Don Juan rend grâces au ciel de sa brillante victoire et reçoit les félicitations de Requessens et de son équipage.

» On enchaîne les fils d'Hali-Pacha, et la tête de cet amiral, plantée au bout d'une pique, s'élève au milieu des cris de victoire de la flotte chrétienne.

« Les Turcs perdirent plus de trente mille hommes dans cette bataille, la plus sanglante pour eux qu'ils eussent donnée depuis l'établissement de leur empire. »

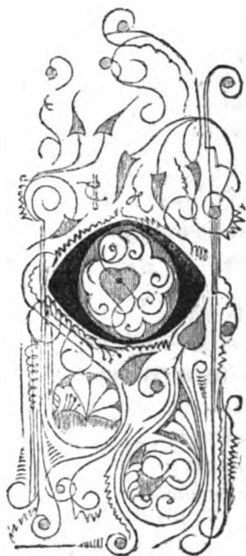
Il est facile de comprendre comment la confusion a pu trouver place dans la composition du peintre, quand elle s'est glissée d'une manière si prolixe dans les récits de l'auteur. Cet épisode renferme tant de faits intéressants que, M. Slingeneyer a cru pouvoir les grouper tous et les montrer au public, sans songer qu'il s'égarait dans une fausse route, l'absence d'unité. Mais quelles choses admirables de détails ! Comme ce groupe de droite est magnifique de puissance et de vérité ! Comme ce nègre lutte avec une sauvage énergie contre ce marin qui vient lui enfoncer son glaive dans la poitrine! Comme ces poings sont bien fermés, ces coups de cimeterre bien appliqués. ces étoffes puissamment comprises et savamment exécutées ! Nous le répétons avec conviction et avec orgueil pour la Belgique : il y a dans la *bataille de Lepante* du talent pour établir solidement la réputation de dix artistes. M. Slingeneyer peut reprendre son pinceau sans crainte ; s'il a trouvé des détracteurs pour le perdre, il a trouvé aussi des admirateurs pour le consoler et pour l'encourager. La calomnie, d'ailleurs, ne s'attaque qu'aux hommes d'une valeur réelle ; M. Slingeneyer possède une assez forte dose de mérite pour que la calomnie puisse le mordre en passant. Ceci nous remet en mémoire une petite fable inédite de l'un de nos amis, et qui n'est pas tout à fait hors d'à-propos ici. Elle est intitulée : *l'Aigle et le Serpent.*

Lassé d'un trop long vol, l'oiseau d'Adonaï
Se repose un moment au front du Sinaï
Un serpent l'aperçoit de sa retraite obscure :
« Ah ! se dit-il, tu vas me servir de pâture !
Trop longtemps tes pareils ont décimé les miens ;
Je t'ai vu le premier : roi des airs, je te tiens.
Quoi ! dans le pur éther ton audace se trempe !
Quoi ! tu planes au ciel, quand ici bas je rampe !
Réformons aujourd'hui la justice de Dieu. »
Vers l'imposant sommet du mémorable lieu
Il se glisse en silence à travers la haute herbe :
L'aigle, sur le soleil fixant un œil superbe,
N'a sous son pied de fer rien vu, rien entendu.
Le serpent monte enfin où l'aigle a descendu,
Et soudain en sifflant traitreusement l'enlace.
L'aigle d'un grand coup d'aile enlève dans l'espace
Son indigne ennemi, dont les replis nombreux
A chaque instant sur lui font des progrès affreux.
On lutta bien longtemps au palais des orages ;
Pour la première fois visitant les nuages,
Le venimeux reptile, hélas ! fut le plus fort !
Ils tombèrent tous deux, l'un mourant, l'autre mort !

Artiste, voilà bien l'histoire de ta vie !
Pauvre aigle ! tous les jours le serpent de l'envie,
Qui ne peut s'élever que sur l'aile d'autrui,
En te tuant te force à ramper comme lui...



M. NAVEZ.



On a écrit infiniment de volumes pour savoir si les peintres qui traitent les sujets religieux doivent être rangés dans la catégorie des peintres d'histoire. Évidemment, il ne doit pas y avoir le plus petit doute à cet égard. Le fait biblique de la mort du Christ, par exemple, est tout aussi bien un fait historique que la mort du comte d'Egmont ou la bataille de l'Épante ; donc, le talent seul doit établir des distinctions sérieuses entre les artistes. Ah! si comme autrefois, au XIVme et au XVme siècle, la foi était exclusivement l'apanage des premiers et nullement celui des seconds ; si nous étions encore aux temps des Fiésole, des Hemling, ou même des Eustache le Sueur, nous sérions forcés d'établir des distinctions ; mais aujourd'hui que tous ces types d'artistes chrétiens ont disparu, que chacun a voulu essayer un peu de tout, arpenter en tous sens les terrains ardus du domaine de l'art, nous pouvons rayer ces délimitations ambitieuses du catalogue artistique. Les peintres d'histoire font ordinairement fort bien le tableau de genre, ils le font même souvent mieux que les *Genristes;* ce sont encore eux qui font les meilleurs portraits : on doit donc, pour être vrai, classer les artistes d'après leur mérite individuel et non d'après le genre qu'ils cultivent, parce que ce genre dans lequel ils brillent aujourd'hui pourra fort bien ne plus être celui de demain.

Pourquoi toute cette discussion, nous demandera-t-on ? — Pour nous justifier du reproche que l'on pourrait nous faire de ne pas diviser les genres et de parler de M. Navez entre MM. Gallait, Witkamp et Slingeneyer.

M. Navez appartient, par la nature de son talent, à cette école traditionnelle qui eut David pour chef. On ne faisait rien par entraînement dans cette école ; tout était calcul, science et raisonnement. Il y avait des traditions écrites et on les suivait. Etait-ce un mal, ou était-ce un bien ? Je n'oserais me prononcer d'une manière formelle ; mais j'ai souvent eu l'occasion de remarquer qu'en peinture, comme en politique, les gens qui procèdent par engouement et par fougue arrivent presque toujours à un résultat négatif. Demandez plutôt aux artistes ce qu'ils pensent des engouaments politiques de février ? Beaucoup vous répondront qu'ils préfèrent les vieilles traditions monarchiques ornées, de tout ce qu'elles ont de suranné, de positif, de rococo.

Il en est de même en peinture : beaucoup de gens préféreront la classique mais régulière composition de M. Navez à la brillante esquisse de M. Hendrickx, qui se trouve précisément à côté. Dans l'une, —*les Macédoniens anéantis par Belgius,* — tout est entraînement, fougue, énergie; on croit assister à une de ces magnifiques batailles de Lebrun, si splendidement gravées par Audran ; dans l'autre. — *l'Assomption de la Vierge,*—tout est calme et arrangé selon les règles de l'art ; les étoffes sont drapées avec intelligence, les poses classiques; le symbolisme des couleurs est rigoureusement observé ; il y a quelques réminiscences raphaëlesques et quelques souvenirs du Titien. Il y a sur la droite une tête d'homme qui, comme dessin, comme couleur et même comme expression, se retrouve dans *le Christ au tombeau ,* de ce dernier peintre. Nous n'en faisons pas un reproche à M. Navez : il est toujours bon de s'inspirer des grands maîtres, tout en étant maître soi-même; mais il nous permettra de ne pas partager complétement sa manière de voir sur la crudité de certains tons employés. Le défaut le plus capital de son tableau, c'est l'absence d'harmonie; et puisque M. Navez s'est rappelé la belle assomption du Titien , il aurait pu se rappeler également la sublime harmonie qui règne dans ce tableau, l'un des meilleurs du maître;—mais on ne peut pas penser à tout!

M. Navez est un exemple frappant de ce que nous disions en commençant ce chapitre, savoir : qu'un peintre d'histoire est propre à tout. Le directeur de l'Académie de Bruxelles a exposé quelques tableaux de genre recommandables et quelques portraits pleins d'excellentes qualités,— celui surtout du président V. M..... — La vigueur du coloris n'y est pas portée à un degré extrême ; mais la puissance du modelé, la délicatesse de quelques teintes, et la vérité, le naturel de quelques poses, en font des œuvres d'un mérite incontestable.

Nous avons trouvé la critique de 1848 peu bienveillante, en général, pour les œuvres de M. Navez ; nous le regrettons. Le directeur de l'Académie de Bruxelles a d'anciens titres à la reconnaissance publique ; il a formé des élèves distingués, et chaque jour encore il donne ses soins à une jeunesse laborieuse sur laquelle repose peut-être l'avenir artistique de la Belgique.



M. J. VAN EYCKEN.



Peut-on dire sérieusement à un professeur à l'Académie de Bruxelles : Monsieur, vous avez fait, depuis trois ans, des progrès immenses?—Au fait, pourquoi pas? — Il n'y a pas de mal à progresser, et bien que le double titre de professeur et d'académicien soit une espèce d'obstacle, de barrière devant laquelle le progrès monte difficilement à l'assaut, il n'en faut pas moins dire la vérité à tous, donner des éloges à qui les mérite. M. Van Eycken a donc progressé d'une manière sensible. Peut-être faut-il s'en prendre à la nature des sujets qu'il traitait alors et qui étaient moins à la convenance ou dans la nature de son talent en 1845 qu'en 1848. Au dernier salon, sa pensée était emprisonnée dans une commande, et l'espace au milieu duquel il fallait la traduire était lui-même limité; tandis qu'aujourd'hui il vole en pleine liberté dans les champs de l'imagination. Sa pensée peut être impunément coquette, capricieuse, agaçante; on n'a rien à lui dire : c'est un idéal qu'il a rêvé ainsi ; il ne s'est éloigné en rien des règles austères de l'histoire, ni des données de la tradition ; il a pu être *lui* dans toute la force du mot et dans toute la puissance de son talent.

L'Abondance de 1847 est le plus capital des tableaux de M. Van Eycken, bien qu'il ne soit pas le plus grand. Il prête, il est vrai, à la poésie et on le blâme d'avoir poétisé une idée simple et vraie, tandis que c'est précisément là qu'est le mérite du peintre : c'est de trouver dans des sujets simples des idées poétiques et émouvantes.

M. Van Eycken y a parfaitement réussi. Il a groupé deux petits enfants sur un lit de fleurs : ces deux charmantes petites créatures sont roses et vermeilles comme l'aube d'un beau jour ; une belle jeune femme, penchée doucement sur leur berceau de mousse et de roses, les contemple avec amour et couve leur sommeil d'un regard maternel qui résume toutes les félicités terrestres. On a reproché niaisement à M. Van Eycken de captiver la foule au moyen d'une idée heureuse, et on lui a dit : « Mais ce n'est pas à vous que s'adressent les louanges qui éclatent devant votre tableau ; c'est à la charmante et poétique pensée que vous avez choisie. » Les critiques qui ont dit cela ne se sont pas aperçus qu'ils faisaient le plus bel éloge possible du tableau de M. Van Eycken, tout en voulant le déprécier. La pensée est la base fondamentale de toute peinture, et là où il n'y a pas de pensée, il n'y a pas de tableau. On ne manque pas de gens qui manient la *brosse* avec adresse; mais ce que l'on n'a pas à souhait, ce sont des peintres qui manient l'idée avec autant de dextérité que le pinceau.

En ce qui touche l'exécution, *l'A' ondance de* 1847 laisse peu de chose à désirer. C'est une peinture parfaitement comprise comme effet et comme couleur, correctement dessinée et savamment exécutée ; en un mot, c'est une œuvre d'art éminemment sympathique à tous les points de vue. Voici les jolis vers qu'elle a inspirés à une de nos muses les plus distinguées, — Mlle Louïsa Stappaerts. — Nous espérons bien que sa modestie ne s'offensera pas de ce que nous cherchions à les faire admirer en les reproduisant.

LE DOUBLE ÉPI.

Oui, va, souris, ô jeune mère,
Du ciel les rayons sont si beaux,
Et sous sa puissante lumière
En paix sommeillent tes jumeaux.
Oui, l'existence est douce encore!
Pour toi le Seigneur la colore
Des plus purs reflets du bonheur ;
Comme l'oiseau dort sur sa branche,
Sur ta main caressante et blanche,
De tes enfants le front se penche,
Riche de grâce et de fraîcheur.

Laisse au loin la discorde, en de sanglantes heures,
Se débattre et des rois démolir les demeures;
Détourne tes regards de ce triste horizon
Souillé de sang, d'intrigue, et de honte et de fange :
Laisse — l'homme est méchant, en despote il se venge ;
Laisse — l'homme est méchant, mais le Seigneur est bon.

Oui, le Seigneur est bon, qui verse l'abondance
Sur le sol où, bravant sa loi qui n'est qu'amour,
L'homme n'a dans le cœur ni pardon, ni clémence,
Et ne sait que maudire et haïr tour à tour.

Regarde devant toi : tout est bonheur et vie,
Tout est parfum et suave harmonie :
Ces enfants et ces fruits, ces moissons et ces fleurs,
Jusqu'à ce ciel qui luit sous de chaudes lueurs.

Souris à ces enfants, souris à ces beaux anges,
Sur leur couche de blé dormant libres de langes,
Espoir de l'avenir, germe d'un temps nouveau,
Temps où l'amour règnera sans contrainte,
L'amour, qui, pour tous deux, aura sa source sainte
Dans un même berceau.

Ah ! souris à ces fleurs qui parfument leur couche,
Roses dont l'incarnat est frais comme ta bouche;
Souris à ces raisins ruisselant de saveur ;
A ces doubles épis, jumeaux qui se balancent
Sous les ardents rayons du ciel qui les nuancent,
Et laisse sur tes traits éclater ton bonheur.

Une peinture aussi suave, aussi charmante que celle de M. Van Eycken ne pouvait inspirer que des vers charmants.

Dans *le Christ portant sa croix* et dans l'*épisode du Calvaire,* nous retrouvons M. Van Eycken tel qu'il a toujours été : peintre consciencieux et sévère, ainsi qu'il l'a prouvé dans les quatorze tableaux qui décorent aujourd'hui l'*église de la Chapelle.* Dans le *dernier chant de sainte Cécile*, il se montre artiste poétiquement inspiré ; enfin, dans les *Vendanges en Italie*, *la jeune fille de Venise* et *la Rêverie,* il se montre aux yeux de la foule, coquet, pittoresque et agaçant. Ce sont trois qualités que beaucoup d'artistes voudraient pouvoir posséder.



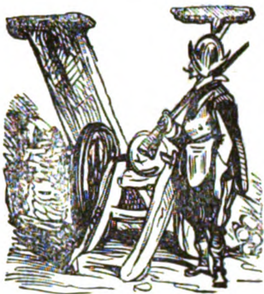
SALON DE 1848.



EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

M. WITTKAMP.



oici un jeune peintre dont le début dans le monde artistique ne date guères que de 1845. A cette époque, il exposa une scène de *l'Hivernage des Hollandais dans la Nouvelle Zemble,* qui le plaça de suite au premier rang de nos peintres de genre. Aujourd'hui, il a voulu aspirer tout à fait au titre de peintre d'histoire, c'est-à-dire d'artiste complet. Le sujet choisi par M. Wittkamp a déjà été traité bien des fois en Belgique, et surtout avec succès. Personne n'a oublié les débuts de M. Wappers, en 1830, sur le même sujet, et M. Wittkamp paraît s'être ressouvenu lui-même de l'ordonnance particulière de ce tableau, car il en a conservé quelques réminiscences.

« En 1574, les Espagnols, sous les ordres de Baldés, ont assiégé la ville de Leyde pendant cent vingt-neuf jours. Ils espéraient vaincre les habitants par la famine; mais ceux-ci triomphèrent du mal par leur courage héroïque et surtout par la persévérance de l'immortel Vanderverf. L'amiral amène des vivres, et la ville est sauvée. »

Nous devons dire, cependant, que bien que ce soit le même personnage, et malgré certaine analogie dans la disposition de quelques groupes du tableau, le moment choisi par M. Wittkamp n'est pas exactement le même que celui choisi par M. Wappers. Celui-ci nous avait montré Vanderverf sur le point d'être massacré par le peuple en furie ; celui-là nous le montre rendant grâces au ciel de l'apparition de la flotte qui vient ravitailler la ville, et nous assistons, non plus à des scènes de désespoir et de rage, mais à des scènes de reconnaissance et d'effusion. Toutes ces figures livides, hâves de faim et de soif, s'illuminent d'un rayon d'espoir à la nouvelle de leur résurrection ; des larmes de bonheur roulent dans tous les yeux; l'expression de la joie se manifeste sous toutes les formes et sur tous les visages, revêtant toutes les nuances de sentiment : mais comme à côté du bien il faut toujours qu'il y ait le mal, l'indifférence et l'incrédulité sont peintes sur le visage de quelques-uns. Un jeune homme monte sur le dos d'un autre pour s'assurer si la nouvelle donnée est bien vraie; enfin, tous les groupes de la partie gauche du tableau sont dans une inquiétude visible et se livrent à tous les mouvements de la curiosité sans s'occuper du sujet principal, — Vanderverf, — car c'est lui qui est toute l'action. La pose du bourgmestre est bonne et pleine d'expression; il lève les yeux au ciel en signe de remercîment : tout le groupe qui l'entoure prend bien part à la joie qui éclate dans son regard inspiré ; il se sent un poids de moins sur le cœur, Leyde va être sauvée !

Nous ne ferons qu'un reproche à la peinture de M. Wittkamp, comme métier : c'est d'être trop diaphane dans les tons de demi-teinte. Pour un tableau de cette nature, il faut une solidité de brosse qui réponde à la grandeur du sujet et à la dimension de la toile ; on ne peut pas traiter des figures de 15 pieds avec la même délicatesse que des figures de 15 pouces; et généralement, bien qu'il y ait quelques groupes et quelques têtes bien peints, le tableau, dans son ensemble, manque de vigueur et de virilité.

Telle qu'elle est, cependant, la peinture de M. Wittkamp peut encore passer pour une des meilleures du salon.



M. PORTAELS.



epuis que cet artiste est revenu d'Italie, chacun suit avec intérêt ses moindres productions. M. Portaels est rentré au pays, précédé d'une réputation colossale et méritée; ses débuts. à la vérité, furent excessivement brillants et promirent à la Belgique un artiste distingué de plus. Le souvenir de la *Ruth* et de la *Rebecca*, exposées au salon de 1845, ne s'est pas encore effacé de la mémoire de ceux qui les ont vues. En 1847, nous l'avons retrouvé à l'exposition de Gand avec *la Sulamite* et une autre petite toile, intitulée, je crois, *Noëmi*. Jusque-là, M. Portaels a, dans toutes ces œuvres, soutenu dignement sa réputation; mais il n'avait pas encore osé aborder les grands sujets historiques. Aujourd'hui, il se présente au salon de 1848 avec un tableau de grande dimension, —*la Sécheresse en Judée* —et deux autres toiles de petit format, — *Fatma la Bohémienne* et *le Simoun*. (*Souvenir de Syrie*.)

M. Portaels a décidément épousé l'Orient, comme autrefois le Doge de Venise épousait la Mer. La Bible est sa maîtresse chérie, et c'est dans les feuillets les plus gracieux de ce grand livre de l'art qu'il puise ses inspirations. A l'aspect de cette peinture large et puissante, on sent que l'artiste a vu les races et les pays qu'il affectionne ; on sent

qu'il a étudié ces types hébraïques que cherchent en vain à retrouver la plupart des peintres qui traitent ces sortes de sujets. Ce n'est certes pas pour le plaisir de faire de la critique, mais presque toujours ceux-ci tombent dans le faux quand ils ne tombent pas dans le grotesque, et ils nous *modernisent* ces grandes scènes de l'ancien testament qui ne sont belles qu'à force de couleur locale et de vérité historique. Je me rappellerai toujours un des tableaux les plus remarquables de Jean Steen, tableau qui faisait autrefois partie de la magnifique collection de la duchesse de Berry : — *les Noces de Cana*. Rien n'était plus bizarre, plus trivial, plus original que ces bonnes gens à grosse et courte figure à la Teniers, affublées d'un costume biblique. Il y avait de quoi rêver en plein midi et rire pendant huit jours sans discontinuer. Ainsi font beaucoup d'artistes modernes ; ils nous habillent l'Écriture à la mode du jour, et ils nous arrangent la belle nature de l'Orient comme MM. Philastre et Cambon nous l'ont arrangée dans l'opéra de Verdi. — Je ne crois pas qu'il soit possible d'être plus comique que Jean Steen peignant les *noces de Cana*, et plus fastueusement faux que MM. Philastre et Cambon peignant les décors de la *Jérusalem !*

M. Portaels, au contraire, nous ramène vers la réalité ; voilà pourquoi sa peinture est attachante. Non-seulement elle est attachante par l'idée, mais encore elle séduit par l'aspect. Et chose digne de remarque, — bien qu'on ne l'ait pas encore faite, la peinture de M. Portaels a quelque chose de tellement attrayant, que ce jeune peintre commence à former école. Le petit troupeau des imitateurs, — *servum pecus*, — rampe déjà sur ses traces ; on rencontre par-ci par-là quelques toiles qui affectent des allures de composition, de couleur et même de façon de peindre à la Portaels. Évidemment, il y a là un fait que tout le monde est à même de pouvoir vérifier.

Revenons à « *la Sécheresse en Judée*, » que cette digression, peut-être un peu trop prolongée, nous a fait oublier.

La lecture du livre XIV de Jérémie a inspiré M. Portaels, et trois lignes d'un simple verset ont suffi pour lui donner l'idée d'une vaste et poétique composition.

« Les grands ont envoyé les petits vers les fontaines, et ceux-ci sont venus pour puiser de l'eau, et ils n'en ont point trouvé ; ils ont rapporté leurs vases vides : ils ont été confondus et désolés. »

Beaucoup de gens assurément ont lu ce verset de la Bible sans se douter qu'il y eût dans ces trois lignes matière à un beau tableau. C'est là le propre du génie : où le vulgaire ne voit rien à glaner, il trouve encore à ramasser son épi. Ainsi a fait M. Portaels. Il a glané où le public n'a rien vu. D'autres auraient fait des figures grimaçant le désespoir et la rage ; le peintre a poétisé la douleur.

Au milieu des tortures physiques, il a su conserver la grâce et la noblesse : il n'a pas été trivial ; il a été simple, vrai, mais poétique. Voilà où échouent presque toujours les gens qui n'ont ni l'intelligence artistique de M. Portaels ni sa facilité de conception.

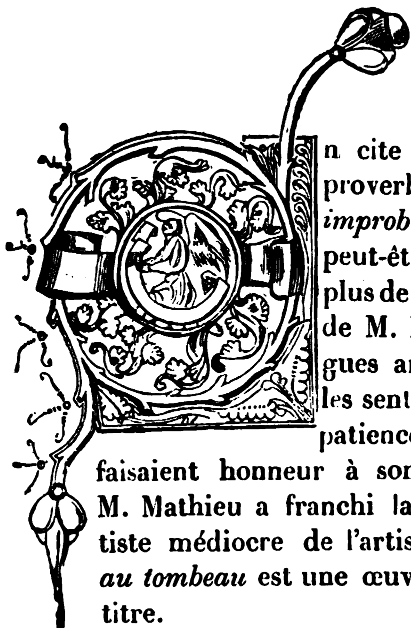
Quelques organes peu bienveillants de la presse belge ont trouvé que le talent de M. Portaels avait fléchi ; nous ne le croyons pas. On n'a pas fait la part de difficultés qu'il y avait entre une figure d'étude ou un tableau d'histoire ; et c'est une composition, un ensemble de toutes les qualités du peintre que M. Portaels nous a donné. S'il n'a pas réussi au delà de ce que l'on peut attendre d'un talent fort et vigoureux, tel que le sien, il n'est pas resté au-dessous de ce qu'il a été, de ce qu'il a promis. C'est une justice que nous nous plaisons à rendre à l'auteur de *Ruth*, de la *Sulamite* et de *Noëmi*.

Pour donner une idée de la flexibilité de son talent, M. Portaels nous a tracé un épisode du *simoun*, de ce fameux vent du désert devant lequel tout fléchit, tout craque et s'abîme. Ce sujet a été traité déjà avec infiniment de succès par un peintre français : M. Biard. L'atmosphère est embrasée ; il fait une de ces lourdes et dévorantes chaleurs qui anéantissent tout, l'homme et les animaux. Le *simoun* souffle devant lui les sables du désert, et les sables du désert enlèvent et balaient tout ce qui les touche, comme la trombe soulevée par l'électricité des orages déracine, enlève et transporte tout ce qui se trouve sur son passage. Au milieu de l'immensité, on voit un Arabe et un chameau. L'animal tire la langue et cherche à cacher sa tête ; l'Arabe se voile le visage dans son bournous et laisse passer derrière lui le fléau destructeur, qui ressemble à un nuage épais de fumée. Ce sont des torrents de sable brûlant ; gare à ceux qu'ils touchent ! On comprend la frayeur de l'homme et de l'animal au milieu de cette immensité où sont les deux seuls êtres vivants que l'œil humain puisse apercevoir. Nous ne pouvons rien dire de la vérité d'une telle scène, nous ne sommes pas aptes à la juger ; mais on comprend cependant que ce n'est pas tout à fait un caprice de l'imagination et que la réalité l'a couverte de son manteau.

Fatma la Bohémienne est également une étude puissante de couleur et d'expression : c'est même la meilleure et la plus solide de toutes les peintures exposées par M. Portaels. Nous ne voulons pas dire par là que les autres soient mauvaises ; nous voulons constater seulement que c'est, à notre avis, celle qui renferme le plus de brillantes qualités. N'en déplaise à la critique hargneuse, M. Portaels est une des illustrations de l'école belge ; mais il nous paraît important, pour l'avenir de sa réputation, de ne pas trop s'accoquiner dans la sombre ville de Gand, où son talent pourrait recevoir plus d'un échec en se revêtant d'une teinte locale funeste à son développement. Ce qu'il faut à l'artiste, c'est de l'air ; c'est le contact des grands hommes et des grandes choses ; c'est la causerie intime du foyer ou de l'atelier, de l'atelier surtout, où la critique est railleuse, impitoyable quelquefois, mais juste toujours ; c'est, enfin, là où est le centre des lumières qu'est le point de départ de tout progrès. Les brosses se rouillent facilement en province ; il n'y a plus cette émulation incessante, cette activité dévorante de la pensée qui tient les esprits en haleine et l'amour-propre en jeu ; on s'abandonne facilement à une molle inertie et à de fades éloges qui sont plutôt le résultat de l'engouement que du raisonnement, — toutes choses qui sont le tombeau de l'art et produisent un ramollissement général des facultés. Nous engageons donc M. Portaels à bien se retremper dans ses souvenirs de l'Orient, et à se rapprocher, le plus qu'il le pourra, des hommes qui peuvent lui donner des conseils désintéressés.



M. MATHIEU.



n cite à tout propos un ancien proverbe latin que voici : — *Labor improbus omnia vincit.* Jamais, peut-être, il ne s'est appliqué avec plus de justesse qu'au talent actuel de M. Mathieu. Pendant de longues années, cet artiste a labouré les sentiers ardus de l'art avec une patience et une opiniâtreté qui faisaient honneur à son courage ; aujourd'hui , M. Mathieu a franchi la limite qui séparait l'artiste médiocre de l'artiste distingué. Son *Christ au tombeau* est une œuvre magistrale à plus d'un titre.

Depuis son retour d'Italie, M. Mathieu a passé par une série d'épreuves et de métamorphoses faciles à suivre. D'abord, il s'était accroché à Raphaël et ne le quittait pas plus que l'ombre ne quitte le corps; il faisait assez généralement des contre-épreuves de ses *Madones :* plus tard, il osa un peu plus; il fut presque *neuf* au salon de 1845.

Enfin, en 1848, il a pris sur lui d'être tout à fait original. On sent bien encore l'homme qui s'est inspiré des vieux maîtres italiens, qui les a étudiés dans leur forme comme dans leur couleur; mais on retrouve aussi l'artiste qui a pensé, médité son œuvre avant de l'exécuter. Le sujet, tant de fois répété, du *Christ au tombeau*, tant de fois reproduit avec bonheur par les artistes les plus éminents de toutes les écoles, est et sera toujours une mine inépuisable où toutes les imaginations vont et iront puiser. Il y a de ces vieux sujets qui ne vieillissent jamais, parce qu'ils sont entourés d'une auréole de sainte poésie qui les rend toujours jeunes, et permet à l'esprit de les envisager constamment sous de nouveaux points de vue. M. Mathieu a fait dans ce tableau une Vierge qui est un chef-d'œuvre de pensée et d'expression. Il a su créer un type nouveau, une pose nouvelle, en un mot, quelque chose qui n'existait pas et qui saisit tout d'abord. On nous permettra d'emprunter quelques lignes à M. Victor Joly, parce qu'elles sont l'expression parfaite de ce que nous éprouvons en face du tableau de M. Mathieu.

« Il y a dans le *Christ au tombeau* une chose rare par le temps qui court, et que tant de peintres ont vainement cherché à réaliser au moyen d'une certaine *religiosité pratique :* nous voulons parler de ce sentiment grave et profond, de cette croyance religieuse qui éclate dans les œuvres des peintres allemands et flamands du XVe et du XVIe siècle. Les personnages qui entourent le Christ, dans l'œuvre de M. Mathieu, sont bien convaincus de la divinité du Sauveur, qu'ils veulent confier à ce sépulcre qui ne gardera pas longtemps sa proie. Une croyance profonde, un respect religieux, en même temps qu'un douloureux regret, se lisent sur la figure de Joseph d'Arimathie et de ses compagnons. Quant à la mère du Christ, abîmée dans une douleur insondable, elle ne voit dans le sang de la rédemption que le sang de son fils, et son esprit, perdu dans ce formidable mystère de la croix, semble demander à Dieu pourquoi il a choisi Jésus le Galiléen pour cette suprême immolation. Son regard, rivé avec une douloureuse fixité sur le cadavre du Christ, semble avoir perdu toute conscience de la vie terrestre. Le corps du Christ, porté par Joseph d'Arimathie et un robuste esclave, s'affaisse doucement, et le front du divin Sauveur conserve, à travers les ombres de la mort, cette majesté et cette mansuétude divine qui faisaient demander aux juifs : Quel est donc celui-ci, à la voix duquel les morts sortent de leurs tombeaux, et qui chasse les démons par l'éclair de son geste ? — Le corps du Sauveur est d'un modelé savant ; les draperies sont d'un style noble, ample et pittoresque... La Madeleine, aux pieds du Christ, tient un vase de parfums et semble n'approcher qu'en tremblant de celui qui lui fit entendre la première parole de pardon et de miséricorde. Auprès de la grande pécheresse se pressent les filles de Jérusalem, à qui le cœur a révélé la haute et sainte mission du Christ. Au fond du tableau, à travers l'ouverture du sépulcre, s'élève la ville maudite *qui met à mort ses prophètes,* et un ciel morne et sanglant ajoute encore à l'émotion puissante de cette œuvre, où éclate un sentiment vrai et profond du grand drame accompli sur le Calvaire.

« Cette belle œuvre doit consoler M. Mathieu des luttes et des mécomptes de son passé ; il doit reconnaître aujourd'hui que la critique, si sévère pour lui il y a six ans, n'a pas peu contribué à lui faire abandonner la voie fausse dans laquelle il s'égarait. Qu'il compare son *Christ au tombeau* aux tableaux qu'il a exposés il y a six ans, et il remerciera la critique de lui avoir montré les abîmes où il aurait été perdre un talent consciencieux et qui n'a pas dit son dernier mot. »

Nous espérons bien, pour l'art belge, que M. Mathieu ne s'arrêtera pas dans la voie des succès où il est entré, et que son *Christ au tombeau* n'est que la préface d'une série d'œuvres qui mettront son nom au niveau de ceux des meilleurs maîtres de l'art.



M. HENDRICKX.



n peintre d'histoire en miniature est une chose rare. Ordinairement les artistes qui débutent font des tableaux gigantesques et mesurent l'envergure de leurs ailes à la grandeur des toiles et des sujets qu'ils entreprennent.

M. Hendrickx a pris le contrepied de ce qui se fait vulgairement. Il a emprisonné une grande idée dans une petite toile; il a quintessencié l'histoire, il nous a fait assister, dans l'espace de trois pieds carrés, à une de ces grandes batailles de l'antiquité dont parlent Tacite et Tite Live; batailles de géants où les hommes sont

des lions et où les éléphants, chargés de tours armées en guerre, portent l'épouvante et la mort dans les rangs des ennemis.

En voyant cette toile, dont l'aspect est saisissant, quoique la couleur soit un peu monotone, on reconnaît de suite que l'on a affaire à un artiste distingué, à un homme qui sait tirer parti d'une idée, grouper des figures, ménager et calculer des effets. M. Hendrickx est, en effet, le premier *compositeur* de la Belgique. C'est lui qui sait le mieux mettre en scène un grand drame historique, ajuster une draperie avec intelligence, ordonnancer un tableau. Les *quatre mille* et quelques centaines de vignettes dont il a orné nos illustrations sont là pour justifier ce que nous avançons; et n'y fussent-elles pas, d'ailleurs, que sa composition des *Macédoniens anéantis par Belgius et ses troupes* suffirait pour démontrer que l'artiste est un dessinateur habile dans toute l'acception du mot. Nous regrettons une chose, et nous l'avons déjà dit maintes et maintes fois : c'est que le gouvernement persiste à tenir M. Hendrickx éloigné du professorat de l'*école de gravure*, dont on réorganise le personnel en ce moment. M. Hendrickx est incontestablement l'homme le plus apte à maintenir une école de gravure sur bois dans les limites de la spécialité qu'elle doit avoir. Nous ne parlons pas ici pour l'homme que nous connaissons à peine et dont nous n'avons rien à attendre, nous parlons pour l'école et au point de vue des résultats heureux qu'une telle combinaison amènerait infailliblement. Nous ne voulons pas dire par là, non plus, qu'il faut changer ce qui est; *il faut, au contraire, ajouter à ce qui existe.* MM. Lauters et William Brown sont des hommes trop utiles à la place qu'ils occupent, pour qu'une telle pensée soit jamais entrée dans notre esprit; nous disons, seulement, que la nature du talent et les études de M. Hendrickx le désignent naturellement à une place de professeur de composition historique.

Revenons maintenant à la *Défaite des Macédoniens anéantis par Belgius.*

La première question que nous nous poserons est celle-ci : En peignant ce tableau, M. Hendrickx s'est-il révélé peintre distingué; et cette page, — considérée comme peinture uniquement, — ajoute-t-elle quelque chose à la réputation de son auteur ?

Ici nous serons franc, parce que nous avons le droit de l'être après ce que nous venons de dire du talent de cet artiste. Eh bien ! non, franchement, M. Hendrickx ne s'est pas révélé peintre; mais il est toujours resté fécond et énergique dessinateur. Il a prouvé qu'il savait manier la brosse, *comme métier*, — mais qu'il n'entendait pas la peinture comme coloriste : il a été fougueux, entraînant, irrésistible comme dessinateur ; il a été faux et impossible comme effet et comme vérité. Nous tenons cependant la *Défaite des Macédoniens* pour une œuvre essentiellement remarquable et pour une grande et belle esquisse à laquelle il ne manque qu'un peu de vie, un peu de ce je ne sais quoi que possèdent les peintres nés coloristes.

Ses autres esquisses ne sont pas également à la hauteur de que l'on doit attendre d'un peintre; mais son cadre renfermant des compositions gravées sur bois nous montre toute la puissance du talent de M. Hendrickx ; c'est vraiment là où il faut le voir, où il faut l'étudier. Il est toujours heureux dans ses conceptions, correct et élégant dans sa manière de rendre, intelligent et varié dans ses effets; il y est même quelquefois coloriste, bien qu'il n'ait sa palette chargée que d'une mine de plomb. Mais c'est qu'il est là dans son élément; il sent la couleur sous son crayon, tandis qu'il doit la chercher sous sa brosse : ici il y a une entrave, là bas il n'y en a plus; et nous croyons être parfaitement dans le vrai en disant que M. Hendrickx est bien plus mal à l'aise quand il tient une palette à la main que lorsqu'il caresse une planche de buis avec un crayon *Gilbert* ou un crayon *Conté*. Si nous nous sommes trompé, c'est, du moins, avec conscience, et nous ne sommes coupable que d'avoir exprimé franchement notre façon de penser.



M. BILLARDET.



Encore un artiste français. Ce n'est pas un reproche que nous adressons à M. Billardet ni à la nation à laquelle il appartient, c'est tout bonnement une simple réflexion.—Ce nom n'est pas précisément neuf en Belgique; nous l'avons déjà vu, en 1845, refléter dans une bonne et solide composition intitulée : *les Bellini*. Aujourd'hui, nous le retrouvons dans une double page plus importante encore : *Abélard instruisant Héloïse* et *Héloïse et Abélard surpris par Fulbert*. Ce tableau n'en forme qu'un, divisé en deux compartiments.

Nous ne nous arrêterons pas à l'idée, qui n'est pas présentable en public. Toute belle qu'elle soit, la peinture de M. Billardet est une peinture de boudoir et non pas une peinture de salon. La mère en défendra la vue à sa fille, non pas qu'il y ait des *nus* à craindre : rien n'est plus drapé, au contraire, que la peinture de M. Billardet; mais elle est drapée avec tant d'art anacréontique, il y a tant d'éloquence dans les plis du manteau bleu d'Héloïse, il y a tant de passion dans la contraction nerveuse d'Abélard enlaçant ses bras autour du corps de sa victime, et celle-ci s'abîme avec tant de volupté dans les extases de cette pression brûlante, que le nu, le complétement nu, serait beaucoup plus chaste que cette idée emmaillotée comme elle l'est. Les étoffes sont perfides dans ce tableau; elles laissent deviner des formes que l'on ne voit pas, mais que l'on cherche à deviner, tant elles sont attrayantes et pleines de sensuelles indécisions. En un mot, la peinture de M. Billardet, — œuvre puissante comme art et fort riche d'exécution, — est une peinture que l'on aurait dû reléguer dans un coin obscur. L'idée du tableau prêtait, d'ailleurs, au mystère, et l'ombre lui convenait parfaitement. A l'avenir, nous engageons MM. de la commission exécutive à réserver une des petites salles borgnes attenant à la *galerie de Rubens*, d'y faire placer des *ottomanes*, après y avoir réuni tous les *obscena* du musée, avec cette épigraphe placée en avant de la porte :

GALERIE DES LIBERTINS!

Il y aura probablement foule; mais au moins la mère

pourra conduire sa fille à l'Exposition, et nos femmes ne seront plus exposées aux coups de brosses convulsionnaires et érotiques de M. Billardet.

Il ne faut pas pour cela nous priver de rendre justice à cet artiste ; son *Pierre le vénérable* est une excellente peinture, où le style mâle et sévère de l'auteur se retrouve dans toute sa puissance et dans toute son énergie. On ne saurait s'imaginer quelle influence le musée espagnol a produite sur le talent de certains jeunes peintres français. La couleur vigoureuse des Ribeira et des Zurbaran a déteint sur quelques-uns d'une manière prodigieuse. M. Billardet est du nombre des adeptes de ces maîtres; nous ne saurions trop l'engager à persister dans cette voie, et nous ne saurions trop, également, engager le gouvernement de la République française à faire pour l'*école flamande* ce qu'il a fait pour l'école espagnole : à former un musée. Il naîtrait de ce contact et de cette étude journalière une école de coloristes, qui ajouterait encore à la renommée si justement acquise de l'école française. Si, avec la science de dessin et la finesse d'exécution que possède la très-grande majorité des peintres français, ils pouvaient ajouter la science de la couleur et dérober à Rubens, à Van Dyck ou à Van Ostade le secret de leur palette, évidemment ils seraient les premiers peintres du monde. Mais il paraît qu'il n'est pas donné à l'homme de briller par toutes les qualités, car M. Gallait, qui est un excellent dessinateur, qui est au centre de l'école qui a produit les meilleurs coloristes, ne comprend pas la couleur à la manière des grands maîtres au milieu desquels son talent a été nourri.



M. MANCHE.



ncore un débutant ! M. Manche est un de ces laborieux ouvriers de la pensée qui étudient avec conscience et travaillent avec une persévérance tout héroïque. M. Manche était autrefois un habile dessinateur sur pierre : il maniait le crayon avec légèreté et avec audace ; mais il s'est dit, avec raison, que la légèreté dans le coup de crayon ne conduit pas à l'immortalité et que le *chic* ne constitue pas le talent. Il divorça donc brusquement avec la pierre de Munich, et il se mit en face de la nature, qu'il étudie, depuis trois ou quatre ans, à l'Académie d'Anvers, avec infiniment de succès. Pendant ce temps d'études, M. Manche a passé par des épreuves difficiles ; mais, secondé par cette énergie du cœur que possèdent tous les artistes amoureux de la gloire et soucieux de l'avenir, il a vaincu tous les obstables, sauté à pieds joints sur toutes les difficultés, et il s'est imposé tous les sacrifices pour arriver à son but :—celui de devenir un peintre distingué.

Les *Funérailles d'un Nervien* (épisode de la bataille de Presles) sont le résultat de ces études et de ces sacrifices. On ne peut se dissimuler qu'il y ait du talent dans ce tableau, exposé malheureusement un peu haut pour qu'on puisse bien le juger dans toutes ses parties : ce qui y domine, c'est l'expression; et à quinze pieds de hauteur, il est difficile de se rendre exactement compte de toute la poésie du sujet et de la perfection de certaines qualités de détail. Nous ferons un reproche, cependant, à M. Manche : c'est d'avoir fait un grand tableau avec une idée qui pouvait être parfaitement développée sur deux pieds 1/2 de toile. Ce n'est pas la grandeur du cadre qui agrandit l'idée, au contraire, elle la fait souvent paraître vide. Et cependant beaucoup d'artistes s'abusent à ce sujet. Ils s'imaginent que plus un tableau est vaste, plus il produit d'effet : c'est une erreur. Il faut laisser aux grands faits de l'histoire ces larges développements d'espace, et il faut réserver les toiles petites pour les idées simples, naïves, gracieuses, ordinaires.

Un *épisode de la bataille de Presles* fait supposer, — avant d'avoir vu le tableau, — une grande scène de carnage. C'est tout le contraire chez M. Manche. Voilà donc un premier échec pour l'artiste : il a monté la tête du spectateur vers un grand sujet, et il le place tout simplement en face d'une femme qui pleure son mari. C'est là un fait très-prosaïque, très-usuel, et qui n'exigeait pas un aussi grand aunage de toile,—toute poétique que M. Manche ait su rendre sa composition.

Cet artiste est néanmoins dans une bonne voie ; ses études sont sérieuses : nous ne craignons donc rien pour son avenir; mais nous l'engageons à se tenir sur ses gardes !



PETIT JOURNAL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

Fêtes de Septembre.

Les fêtes de septembre ont été célébrées cette année avec une pompe inusitée. Toutes les descriptions possibles ne pourront donner une idée de la splendeur de ces fêtes nationales, qu'il faut avoir vues pour s'en rendre un compte exact. Voici cependant quelques notes historiques sur les processions de l'*Ommegang* et des *chars allégoriques* des neuf provinces. Nous les empruntons à *l'Indépendance*, au *Politique* et un peu aussi à l'*Émancipation*.

OMMEGANG.

Si quelque étymologiste tenace, quelque cultivateur de racines plus ou moins grecques, voulait absolument savoir pourquoi ce cortége bizarre a reçu le nom d'*Ommegang*, nous lui donnerions deux explications, le laissant libre de choisir celle qui lui paraîtrait la plus vraisemblable. Suivant les uns, ce nom a été primitivement donné au cortége, parce qu'il faisait le tour de la ville ; suivant les autres, parce qu'ordinairement des individus accompagnaient chaque personnage allégorique en dansant autour de lui.

Place donc, place à l'*Ommegang !* Le voilà qui se met en marche, le voilà qui approche. Houra ! houra ! trois fois houra !

Et, en effet, les cris de joie retentissent, les rires éclatent, la foule s'ouvre pour livrer passage ; les fenêtres ; les balcons regorgent de spectateurs ; les rues sont pavoisées; les draperies et les feuillages courent de porte en porte, de fenêtre en fenêtre ; mille banderoles aux couleurs nationales flottent dans les airs ; ici, ce sont des arbres verts, là des trophées, des écussons, des transparents allégoriques; plus loin des candélabres, des vases, des drapeaux qui ornent les rues par lesquelles doit passer le cortége. C'est que chacun a fait de son mieux, chacun a voulu concourir à la fête Ce n'est pas tout que d'y apporter sa joie, il faut encore recevoir dignement les nobles

personnages qui personnifient en eux les naïves croyances de nos pères.

Nous ne dirons rien du peloton de gendarmes qui ouvre la marche.

Vient ensuite un détachement de pompiers ; encore un corps d'élite, accompagné de sa musique qui exécute des fanfares ; puis enfin arrivent immédiatement..... devinez ! Les géants de Bruxelles! Les mal appris! Comment, ils convient dans leur ville toute la gent géante du pays, et au lieu de lui faire les honneurs de chez eux, ils prennent le pas, et marchent fièrement en tête, laissant leurs invités les suivre comme des domestiques. Ah! fi donc! voilà une éducation de géants à refaire.

Passe encore si *Petit Jean* s'était permis seul ce manque d'usage et de savoir-vivre. *Petit Jean*, c'est le dernier né de la famille; il porte encore le bourrelet et le tablier à bavette, on lui a même fait un bourrelet tout neuf pour la circonstance ; il s'amuse encore du hochet, et sa taille ne s'élève guère au delà de sept à huit pieds. A cet âge-là, il est permis de ne pas connaître encore les règles de la politesse. *Petit Jean*, court devant, il danse, il saute, et fait au public une foule de mignardises. C'est de son âge.

Derrière lui arrive son oncle, avec ses cheveux poudrés et son catogan ; puis grand'maman, pauvre vieillotte édentée, et grand-papa, madré procureur portant perruque à la Louis XIV. Quant à cette pauvre *Micke*, la tante, nous l'avons en vain cherchée, et tout le public la cherchait avec nous ; elle n'a pas paru. *Micke* n'existe plus ! On nous a raconté que dans la dernière solennité où elle s'était montrée en public, elle avait fait un faux pas et s'était laissée choir. Dans sa chute, elle se cassa le nez et autre chose encore, si bien qu'elle en est morte, et que la famille des géants de Bruxelles est apparue incomplète au cortége d'aujourd'hui.

Indépendamment de cette famille, Bruxelles possède en outre le *Grand-Géant*, magnifique Turc à figure rébarbative, et qui serait en effet le *Grand-Géant*, s'il n'en existait pas de plus grand que lui.

Mais il en existe. Voyez plutôt ce chevalier armé de pied en cap et assis sur un fauteuil roulant. Ceci vous représente la Société de rhétorique de Hasselt.— Que diable la rhétorique vient-elle faire là-dedans? — Ce chevalier, s'il était debout, aurait bien quinze ou vingt pieds d'élévation; mais sa figure répond peu à sa stature et surtout à son accoutrement. Jamais nous n'avons vu figure plus pacifique. Otez-lui son casque, s'il vous plaît et mettez-lui un chapeau de paille; remplacez cette lance par une houlette ; quel charmant berger cela fera!

Parlez-nous du *Grand-papa* de Malines, *le Groot-vader*,—voilà un guerrier à l'air terrible ! Quant à la taille, il peut lutter avec le chevalier de Hasselt; comme lui, il se fait traîner par quatre vigoureux chevaux qui, vous pouvez le croire, en ont leur charge. A mesure qu'il avance, il tourne majestueusement sa tête à droite, à gauche, regardant avec dédain cette foule au-dessus de laquelle il plane. Ou nous nous trompons fort, ou Horace pensait à cet homme-là lorsqu'il s'écriait :

Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinæ !

Tous les géants de Malines méritent, du reste, une mention particulière. Le *Papa*, la *Maman* et les trois petits enfants sont dignes du *Grand-papa*. Faut-il même l'avouer ? Ils ont paru quelque peu écraser les géants de Bruxelles. Soyez donc capitale pour se voir ainsi humilier dans ses grands hommes.

Mais quel est ce formidable coursier qui s'avance ? Ne le reconnaissez-vous pas aux quatre guerriers qu'il porte? C'est *Bayard*, menant en guerre les *Quatre fils Aymon*. Il arrive de Lierre en droite ligne. Nous ignorions que les quatre valeureux frères se fussent retirés dans cette ville pour se reposer de leurs glorieux travaux.

Bayard n'est pas la seule bête qui figure au cortége. Voici venir deux chameaux surmontés chacun... d'une bosse? Non, d'un amour. L'amour et le chameau,—serait-ce une épigramme ? Nous aimons à en supposer les Malinois incapables, car aussi c'est de Malines que sont venus ces intéressants quadrupèdes. Chaque chameau est conduit en lesse par un danseur qui exécute devant lui des pas qu'aucun manuel chorégraphique n'a songé jusqu'ici à mentionner.

Indépendamment de ses géants, de ses chameaux, de ses amours, de ses danseurs, Malines a encore envoyé la *Roue de Fortune*. Ici l'allégorie est frappante. Un arlequin, un procureur, un pauvre, des gens de toutes les classes, en un mot, se trouvent sur cette roue; elle tourne, et tel qui était en haut se trouve tout à coup en bas. C'est une allusion de tous les temps plus vraie aujourd'hui que jamais. La figurine de la *Fortune*, placée au centre de la roue, est fort gracieuse et très-délicatement faite. Peut-être n'est-ce pas positivement la Fortune qu'elle représente. La Fortune n'a pas cet air pudique et doux ; elle est hautaine, impérieuse, pleine d'orgueil. La figurine nous a paru rappeler plutôt la Vérité sortant de son puits, dans le costume que chacun connaît.

Mais entendez-vous le *Doudou ?* Qu'est-ce que le *Doudou ?* Ne recourez pas à l'étymologie, cette fois vous ne la retrouveriez pas. Le *Doudou*, c'est le chant que les Montois faisaient jadis entendre quand ils marchaient contre leurs ennemis. De nos jours, il annonce l'approche du grand Dragon ailé que nous verrons combattre demain, sur la place du Sablon, contre le valeureux saint Georges. Le dragon faisait aujourd'hui partie du cortége; il était accompagné de ses diables, de ses tritons, de ses sauvages armés de vessies gonflées de vent, de ses *chinchins*, puisqu'il faut les appeler par leurs noms.

Le dragon et les chinchins sont en grande vénération chez les Montois; aussi n'ont-ils pas voulu les confier à Bruxelles sans leur donner une garde d'honneur. Une magnifique compagnie de pompiers, venus de Mons, escortait, précédait dans le cortége le terrible adversaire de saint Georges.

Mais assez d'énumération comme cela. Ce cortége bizarre, on le reverra encore mardi, réuni à celui des chars qui, demain, parcourra seul la ville. On reverra ces figures étranges et leurs accessoires que nous n'avons pu tous citer. Ainsi, à propos du cheval Bayard, nous eussions dû parler de ses poulains; nous eussions dû mentionner aussi les hommes d'armes à cheval, les archers à pied, et bien d'autres personnages, il faut le dire; mais nous préférons terminer par ce rapide compte rendu.

Le lendemain de cette promenade étrange, bizarre, inconnue pour beaucoup de monde, — bien que tous ces géants appartiennent aux différentes villes du pays, — le cortége des *chars allégoriques* se mit en marche et parcourut à peu près le même itinéraire. Cette fois-ci, tout était nouveau; à chaque instant une idée neuve se déroulait devant les yeux de la foule ébahie. Voici de quelle manière le *Politique* rend compte de ses impressions à la vue de cette promenade symbolique :

Cette fois encore, on ne dira pas que la révolution de 1830 n'a pas de bonheur pour ses adversaires : le plus beau temps du monde a favorisé cette solennité. Le ciel a été constamment d'une sérénité parfaite. Le soleil a doré de ses rayons les plus éclatants les étendards qui pavoisaient nos rues, les baïonnettes pacifiques de nos gardes civiques et de nos soldats, les cuirasses étincelantes, les banderolles des lanciers et les chars magnifiques qui ont fait l'admiration d'une population enthousiasmée.

Vers trois heures, le cortége est parti de l'Allée-Verte et s'est mis en marche par les boulevards ; on ne saurait se faire une idée du spectacle féerique qui se déroulait du haut du boulevard vers la porte de Schaerbeek. Ces maisons toutes pavoisées, cette multitude innombrable, que fend avec peine le cortége qui s'avance au loin ; ces arcs de triomphe, qui se sont élevés comme par enchantement, tout cela présente un ensemble merveilleux et touchant, dont rien ne saurait donner une idée.

Voici dans quel ordre s'avançait le cortége :

Un peloton de gendarmerie ouvrait la marche, suivi par une musique militaire jouant des airs patriotiques avec un entrain et une verve extrêmes.

Le char du Luxembourg.—Ce char représente la chasse ancienne; il est traîné par douze chevaux montés par des hommes vêtus du costume des temps antiques. Ce char se compose d'un entassement pittoresque de roches ardues. Un chevreuil domine le sommet le plus élevé ; au bas, un ours et un sanglier; dans une autre, deux loups au regard féroce ; des oiseaux de proie à la serre cruelle sont per-

chés çà et là. Le char est suivi par les empereurs, les rois et les chefs des Sociétés d'archers, d'arbalétriers et de carabiniers, revêtus de leurs insignes, suivis de leurs drapeaux.

Ensuite s'avance le char du Limbourg, qui représente l'élève du bétail. Il est traîné par douze forts chevaux, montés par des fermiers en blouse et en chapeau de paille. Il se compose d'une cabane couverte de chaume, très-pittoresquement exécutée, et autour de laquelle de jeunes et jolies filles, en costume de bergères, s'occupent de leurs travaux champêtres.

Un groupe de bergers, la houlette à la main, et menant en lesse leurs chiens fidèles, suivent à pied ce char qui ressemble à une idylle ambulante : nous nous attendions à une joute poétique entre Tircis et Corydon; mais les pipeaux se sont tus.

Le char de la Flandre occidentale, qui marche le troisième, est plus pittoresque encore. Il représente l'agriculture et la pêche. Douze grands bœufs le traînent. Sur le devant, des moissonneurs et des moissonneuses s'occupent à lier de riches gerbes; de belles filles les portent sur la tête. On dirait un tableau dessiné par Léopold-Robert et peint par la nature. Cette scène a une majesté toute rustique; les figures y sont naïvement et pittoresquement éparses : c'est un char vraiment triomphal. Ces laboureurs trônent avec une majesté royale : la majesté du peuple.

Cependant, le char avance ; vous le voyez par derrière : alors la scène change. Il représente une barque de pêcheurs de Blankenberghe qui jettent leurs filets.

La musique si pittoresquement habillée de Blankenberghe suit ce char admirable ; elle attire tous les regards par ses pourpoints de paysans d'opéra comique, ses tricornes, ses culottes rouges, ses bas de laine rayés et ses souliers à boucles.

Viennent ensuite le char de la province de Namur et le char du Hainaut, dédiés à l'industrie métallurgique et minéralurgique ; puis voici le char d'or de Mons, char tout à fait antique, où trône la plus belle jeune fille qu'il soit possible de voir. Les reines n'ont pas cet air noble et fier, cette majestueuse tournure, ce profil de médaille antique. La foule, qui comprend instinctivement la beauté, applaudit en voyant cette admirable créature.

Voici venir maintenant le char de la province de Liége. Une colonne couverte de drapeaux le domine. Aux pieds de cette colonne, des canons, des mortiers, des locomotives, des machines à vapeur, entassés dans un pittoresque et somptueux désordre, rappellent les industries qui enrichissent cette belle province; des faisceaux de fusils et de mousquets s'élèvent autour de cette masse imposante. Des groupes de mineurs sont couchés au milieu de ces emblêmes significatifs. Douze puissants chevaux traînent cette colossale machine.

Vient ensuite le vaisseau d'Anvers, emblême du commerce ; c'est un vrai navire avec ses mâts, ses vergues, ses voiles et ses cordages. Une armée de matelots et de mousses est perchées dans les cordages ; douze chevaux noirs—des chevaux marins sans doute—le font naviguer. Des marins le précèdent et le suivent en faisant retentir l'air de hurrahs et des notes solennelles de ce chant cadencé qui règle les mouvements des matelots au travail. On remarque parmi eux quelques nègres robustes et d'un type superbe.

Le second char d'Anvers, le char de Rubens, vient ensuite. Ce char est bien dessiné par Rubens; il suffit de le voir, il porte la signature du grand artiste dans ses moindres détails. A la poupe de ce char, si l'on peut s'exprimer ainsi, un triton, dessiné et coloré comme Rubens seul peut le faire, sonne dans une conque marine. On ne saurait rien imaginer de plus recourbé, de plus charnu, de plus marin, de plus glauque, de plus squameux que ce merveilleux triton.

Ce char est traîné par douze chevaux caparaçonnés richement, et tenus en main par des écuyers en costume du XVI[e] siècle. Dans le char, plusieurs personnages, en costumes du même temps, entourent la chaise du grand peintre, que l'on conserve à Anvers et qu'Anvers a confiée à Bruxelles pour cette solennité.

A la suite de ce char merveilleux, s'avance un char merveilleux aussi, mais construit tout différemment. L'art a fait tous les frais du premier; la nature fait tous les frais de celui-ci. C'est le char de la Flandre orientale, l'*Horticulture*. Ce char est une serre chaude véritable, c'est une collection des plantes les plus rares de tous les pays du monde : les palmistes, les bambous, les tulipiers de la rivière bleue et du fleuve jaune ; les lianes, les plantes grimpantes, les fleurs de Java, de Sumatra, de Batavia, des îles de la Sonde, rangées dans la confusion la plus savante ; les plantes à feuilles évasées en urnes, en lames de sabres, tortillant leurs troncs noueux comme des serpents blessés ; les plantes à la mine vindicative des zones torrides, à côté des plantes voluptueuses des climats tempérés de la Grèce, de l'Italie et de l'amoureuse Provence. De magnifiques chevaux noirs traînent ce char que suit la corporation des jardiniers.

Arrivent ensuite le char des lettres et des beaux-arts, puis le char de la Belgique, et enfin le char de la gloire militaire, dessinés par M. Hendrickx, et sur lesquels nous reviendrons.

A la suite de ces chars, marchent les blessés de septembre, puis les compagnons d'armes de l'empire, au milieu desquels s'avance un vieillard revêtu d'un vieil uniforme de grenadier de la garde impériale : ces nobles débris sont accueillis partout sur leur passage par des acclamations universelles.

Après eux viennent un escadron de la garde civique à cheval de Bruxelles, un bataillon de la garde civique de Bruxelles, un bataillon de la ligne, les musiques de tous les régiments, réunies sous les ordres de M. Bender; un escadron de chasseurs, un escadron de lanciers, un escadron de guides; enfin un escadron de cuirassiers ferme la marche.

La musique militaire accompagne le cortége en jouant des morceaux de circonstance, dont l'admirable exécution donne à cette fête tout l'éclat d'une marche triomphale.

Nous croyons que ceux qui avaient envie de tourner cette fête en ridicule ne l'oseront pas. On est à plaindre si l'on n'a pas été ému par ce magnifique spectacle. Cette fête est réellement une fête populaire dans toute la loyale sincérité de cette expression; c'est le triomphe, la glorification, l'apothéose du travail. Il y a loin de ce spectacle fraternel et imposant à ces fêtes sordides des monarchies de droit divin, à ces fêtes de grosse gaieté, prenant ses ébats sauvages au milieu d'un affreux bacchanal de clarinettes, de grosse caisse, de fifres, de vociférations de toute espèce, dans une atmosphère de friture, de gros vin, de grosse bière, et de grosse joie.

C'est là, en un mot, une fête de nature à élever le caractère moral du peuple, de ces nobles ouvriers voués aux travaux manuels; une de ces fêtes qui peuvent les aider à résister aux fâcheuses influences des travaux trop monotones de l'industrie, empêcher que leur activité dégénère en irritation, que leur bien-être lui-même ne serve à les corrompre.

Le peuple aime à sortir ainsi de son isolement. Il aime ces réunions qui lui font éprouver de douces sympathies. Une grande foule, au milieu d'une place, est agitée de mille sentiments divers. Un signe quelconque, le char de l'agriculture, par exemple, vient à passer, et aussitôt tous les yeux, tous les cœurs se tournent vers le même point ; tous ces hommes inconnus les uns aux autres ne sont plus qu'une réunion de frères ; tous se sentent unis dans une communauté de but, d'émotions, d'intérêts. Cette communauté plaît à l'homme ; il aime même celle du danger : c'est une partie de la joie des soldats sous leurs drapeaux, des marins à leur bord. (*Politique.*)

Voici enfin de quelle manière l'*Indépendance* rend compte de la fête artistique du mardi.

GRANDE FÊTE ARTISTIQUE.

Ni la volonté d'un roi, ni l'or d'un banquier millionnaire n'auraient eu le pouvoir de créer les merveilles de la fête à laquelle nous venons d'assister. Quel est le mobile puissant auquel a été dû cet enfantement vraiment miraculeux? C'est le génie des artistes. On aurait pu acheter à des peintres célèbres une série de tableaux qu'on eût rangés dans une salle de bal, on aurait pu charger un architecte habile de concevoir et d'exécuter le plan d'une décoration splendide, on aurait pu réaliser, en payant sans compter, des prodiges de luxe; mais on serait demeuré encore loin du résultat qui vient d'être obtenu en quelques jours et presque sans dépense. Il eût manqué à une fête de commande l'unité de la pensée, la spontanéité des efforts qui ont fait du Marché de la Madeleine, tel que nous l'avons vu cette nuit, une chose incomparable, une œuvre merveilleuse.

Qui a eu l'idée de cette fête? On ne sait. Elle est venue, pour ainsi

dire, à tout le monde à la fois. Au premier mot qui en a été dit, toutes les têtes ont pris feu, et toutes les mains, guidées par une pensée commune, se sont mises à l'œuvre. Deux architectes, qui allient le savoir à l'imagination, MM. Ballat et Dumont, se sont emparés du Marché de la Madeleine et ont conçu tout d'un jet le plan d'une décoration en harmonie avec le style de l'édifice. Des glaces devaient s'encadrer au milieu des panneaux de la galerie du haut, dans des ornements d'un goût exquis. Un peintre renommé eut la fantaisie de remplacer une de ces glaces par une brillante esquisse. Cette fantaisie devint celle de vingt artistes qui se disputèrent la faveur d'une place dans ce Musée mis, pour une nuit, en concurrence avec l'Exposition nationale des beaux-arts. Ce fut, pendant quinze jours, une fièvre dans les ateliers. Les tableaux commandés furent descendus du chevalet et remplacés par les toiles destinées à l'ornementation de la salle de bal. Les acheteurs peuvent attendre ; le plus pressé, pour les artistes, est de se mettre en mesure de recevoir dignement leurs hôtes, car il faut qu'ils fassent les honneurs de cette fête à leur manière, c'est-à-dire par le talent et par le génie. Quinze jours durant, il n'est question que de la réalisation d'un projet qu'on eût, en y songeant de sang froid, déclaré inexécutable. Le matin, on travaillait avec ardeur ; le soir, on se réunissait pour causer de la tâche accomplie ; à chaque instant arrivaient de nouvelles adhésions. Ce n'étaient pas seulement les artistes de Bruxelles qui mettaient leur brosse savante à la disposition des décorateurs en chef ; des peintres étrangers offraient généreusement leur coopération, et l'on s'empressait de les prendre au mot.

Les travaux marchaient rapidement. Cependant, la veille du jour fixé pour la fête, en dépit d'efforts soutenus, il restait encore d'immenses préparatifs à faire. L'inquiétude était générale ; on alla jusqu'à parler d'une remise ; il était impossible que tout fût terminé à l'heure dite. Impossible : quel mot séduisant pour des esprits vivement excités ! qu'il y a de charme à lutter contre l'impossible lorsqu'on est artiste et qu'on sent sa force. Du moment où la chose était proclamée impossible, elle devait être. Ce qui a été fait en vingt-quatre heures est miraculeux. Après l'avoir vu, il n'est plus permis de douter de rien. Pour donner une idée du zèle et du dévouement dont chacun était animé, nous dirons que des artistes, dont le pinceau enfante d'habitude des chefs-d'œuvre de délicatesse, s'étaient résignés au rôle de badigeonneurs, et brossaient des teintes plates comme auraient pu le faire d'humbles manœuvres.

Le style de la décoration, dont MM. Ballat et Dumont ont fourni les dessins, est admirablement approprié à l'ordonnance intérieure du vaisseau. C'est un mélange de moresque et de byzantin. Il y aurait à faire dix pages de description des détails charmants repandus dans cette salle immense. Les colonnettes qui supportent la galerie, et qui montent jusqu'à la voûte, sont reliées entre elles par des ornements légers, hardis et d'un goût parfait. Des lustres, d'une forme élégante et pittoresque, supportent des lampes qui jettent des flots de lumière dans toutes les parties de l'édifices. D'autres lustres plus petits, mais dans le même style, éclairent le dessous des galeries, où sont rassemblés des objets d'arts de toute espèce, des tableaux, des statues, des groupes, au milieu des fleurs et des fontaines jaillissantes.

Franchissez les degrés qui conduisent aux galeries. C'est là que se trouvent les œuvres de nos peintres et des artistes étrangers qui se sont joints à eux. Voici d'abord au centre une grande composition de MM. Van Eycken, Van Severdonck et De Groux, qui a pour sujet *la Belgique couronnant ses enfants;* puis *l'Agriculture*, par MM. Billoin et Robie; puis les *Beaux-Arts*, par MM. Van Maldeghem, J. et W. Le Roy. Dans les deux travées latérales sont douze grands portraits en pied, separés par des sujets que surmontent d'autres portraits en médaillon. Les portraits en pied sont : Rubens, par M. Thomas; Michel-Ange, par M. Van Eycken ; Terburg, par M. Mertz ; Jean Van Eycken, par MM. Dero et Amoir ; Gerard de Saint-Trond, par M. Hamman; Van Dyck, par Van Eekhout; Duquesnoy, par M. Huart; Rembrandt, par M. Robert-Fleury ; Raphaël, par M. Hamman ; Velasquez, par M. Coulon ; Roland de Lattre, par MM. de Sennezcourt et Schubert ; Titien, par M. Portaels.

Voici la disposition des médaillons et des sujets qui les accompagnent : E. de Witte, par M. Hamman ; intérieur d'église, par M. Bosboom. — Claude Lorrain, par M. Hamman ; paysage, par M. Lapito. -- Pynacker, par M. Verboeckhoven ; paysage, par M. Verveer. — Wouvermans, par M. Hamman ; *Choc de cavaliers*, par M. Le Poittevin. — Teniers, par M. Verboeckhoven ; *Fête flamande*, par M. Madou. — Albert Cuyp, par M. Verboeckhoven ; marine, par M. Verveer. — Ruysdael, par M. Verboekhoven fils; paysage, par M. Verveer. — Paul Potter, par M. Verboeckhoven ; animaux, par le même. — Bachuysen, par M. Verboeckhoven ; marine, par M. Clays. — Van der Meer, par M. Robert ; clair de lune, par M. Tavernier. — Hobbéma, par M. Voordecker ; paysage, par M. Kindermans. — Omeganck, par M. Eeckhout ; paysage avec animaux, par M. Robbe. —De Hooghe, par M. Van Hove ; intérieur, par le même.

Tous ces tableaux sont peints à l'huile, brossés largement et formant pour la plupart de belles et puissantes esquisses. Nous citerons surtout dans le nombre le Rembrandt de M. Robert Fleury, le Raphaël et le Gérard de Saint-Trond de M. Hamman, les médaillons et les paysages de M. Verboeckhoven, les charmants sujets de MM. Madou et Le Poittevin, les paysages de MM. Lapito, Kindermans et Verver. Nous nous arrêtons, pour ne pas recommencer une énumération générale des tableaux. MM. Verboeckhoven et Hamman sont les deux artistes qui ont fourni le plus grand nombre de toiles; ce qu'ils ont fait en quelques jours tient du prodige.

Rien de plus beau, de plus riche, de meilleur goût que l'ensemble de cette salle enrichie par nos peintres des produits d'une semaine de fiévreuse inspiration. Aucun de ceux qui ont joui de ce spectacle magique n'en perdra le souvenir. Ce sera un fait unique à consigner dans les annales de l'art belge.

S'il fallait continuer consciencieusement et complétement notre examen artistique, il nous faudrait parler encore de trente ou quarante tableaux, pastels, dessins pochades, dûs aux célébrites du pays et de l'étranger, et destinés à former le tirage de la tombola.

Hier on a remis à tous les invités de différents prix un lambeau de leur carte; ceux qui le possèdent,—beaucoup l'auront perdu, — ne manqueront pas d'aller être heureux, grâce au sort, ou se consoleront d'être malheureux, grâce à la musique. Il y aura concert ; *utile dulci*. — Rassurez-vous, mesdames, nous ne parlerons que *ça* de latin et nous allons conclure.—Grâces, hélas ! aux géomètres et aux mathématiciens qui, à propos d'une symphonie, d'un tableau, d'une élégie, d'un bouquet, vous demandent avec le plus grand sangfroid: *Qu'est-ce que cela prouve?* Une conclusion est ici nécessaire.

Qu'est-ce que cela prouve, ce bon goût, cette élégance, cette richesse, ces quatre mille invités ? C'est que l'ordre politique, réuni à la tolérance et à la liberté, constitue jusqu'à présent, la plus sûre et la meilleure condition du bonheur social, et qu'en attendant qu'on invente mieux, avec ou sans b evet, tout le monde fera bien de s'y tenir.

Nous avons fini et serions, d'ailleurs, trop au regret de rester à cheval sur cette maxime politique. Cette fête, aussi exceptionnelle par l'ordre que par le caractère de distinction, ne s'est pas produite spontanément et sans efforts. Un mot, deux même, sont dus aux organisateurs.

Le Cercle des arts a eu l'idée, l'initiative et la mise en œuvre de cette soirée. Beaucoup de ses membres ont contribué à sa réussite ; mais comme il nous est défendu, sous les peines les plus sévères, de publier dans le présent article des listes alphabétiques, il faut bien nous borner à dire que *la direction* et l'intervention de différentes Sociétés, celle de la liste civile et du ministère, sont dues en grande partie au président.—M. Verboeckhoven peut revendiquer, — il ne le fera pas, — le concours et l'élan enthousiaste imprimé à la partie artistique. — M. Ballat, nous espérons l'avoir indiqué, a réalisé une œuvre pleine de bon goût, de richesse, de science, et il faudrait presque ajouter de poésie; il a été secondé, sous ce rapport, par MM. Dumont et Huart, et il a trouvé dans M. Tasson-Snel un exécutant habile.

MM. Ketelaars, Braemt, Ducpétiaux ont eu tous trois un dévouement fanatique. Enfin, un des hommes les plus prodigues de leurs mouvements, les plus ardents dans leurs admirations et le plus constamment disposés à payer en toutes chose de leur personne, M. Jules Dugniolle, s'est de nouveau retrouvé ici, et a donné une nouvelle preuve du don d'*ubiquité* dont il est pourvu dès qu'il s'agit de réaliser le *beau* ou le *bien*.



EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

M. VAN MALDEGHEM.



Tous les artistes qui ont visité l'Italie reviennent avec des idées particulières sur l'art et avec des façons diverses d'exprimer ces mêmes idées. M. Portaels, M. Mathieu, M. Robert, M. Devigne, M. Lapito, M. Roberti, ont une manière de comprendre la nature et d'envisager les grands maîtres, qui est tout autre que celle des artistes qui n'ont pas quitté leur patrie. Est-ce à la température, est-ce à l'aspect du pays, est-ce à l'influence des œuvres qu'ils ont étudiées, que l'on doit attribuer cette modification dans leur manière respective de voir, de sentir, d'exécuter? Le fait est probable, puisque les artistes inamovibles traitent la peinture autrement que les artistes voyageurs.

M. Van Maldeghem est du nombre de ces artistes voyageurs qui regardent la nature à travers un prisme tout particulier. Ses tableaux ont du charme, de la couleur, ils sont composés avec science, exécutés avec habileté ; mais, nous devons le dire avec conscience, ils sont conçus dans un système conventionnel de couleur que nous n'approuvons pas. Pour nous, tout ce qui s'éloigne de la nature n'est pas de l'art, car, ainsi que nous l'avons déjà dit bien des fois, l'art, la quintessence de l'art, c'est la manière la plus parfaite de rendre la nature, en se conformant aux lois tracées par le bon goût, la science, la vérité historique; — ce que nous traduisons en langage technique, par, *l'expression, la composition*, *la forme*. — La couleur vient ensuite ; mais tout ce qui ne procède pas d'abord de là est en dehors des conditions voulues pour produire une œuvre d'art complète. Nous allons même plus loin, car nous disons : « *hors de là, point de salut !* »

M. Van Maldeghem possède plusieurs des qualités qui font les grands artistes; mais il s'éloigne un peu trop de la vérité pour s'appuyer sur le conventionnel. Certainement son *Assomption de la Vierge,* — qui appartient à S. M. la reine des Belges, — est habilement composée ; elle renferme des groupes on ne peut plus heureux, des figures parfaitement comprises. Mais pourquoi cet aspect de convention ; pourquoi ces tons de chair qui tournent au cuivre rouge ? Pour se permettre de ces choses-là, il faut appartenir à l'école vénitienne et pouvoir signer un tableau ainsi : *Titianus fecit*.

La critique ne s'attaque, en général, qu'aux gens de mérite qui, n'étant pas infatués d'un fol orgueil ou de la transcendance de leur talent, peuvent la supporter. C'est ce qui nous a fait parler avec franchise à M. Van Maldeghem. Nous comptons sur son amitié pour nous pardonner la rudesse de nos paroles. La meilleure manière de rendre service aux gens est, à notre avis, de leur dire la vérité. Nous conseillons donc à M. Van Maldeghem de se laisser un peu moins aller aux caprices de son imagination brillante, et de se rapprocher un peu plus de la nature, en consultant le plus souvent possible l'œuvre de Dieu.

Les portraits de M. Van Maldeghem sont, en général, arrangés avec goût, traités avec convenance ; mais ils manquent un peu de fermeté dans l'exécution.

Ses aquarelles sont charmantes et pleines de mélancoliques qualités. Nous avons surtout remarqué quelques portraits et un groupe d'enfants *lavés* avec beaucoup de légèreté et avec beaucoup de finesse.

M. Van Maldeghem manie assez bien le crayon et l'eau forte, car la lithographie de son *Assomption,* qui figure au salon, est dessinée par lui-même, ainsi que la belle planche qui fait partie de cette livraison. On reconnaît ici la main d'un artiste de talent.



M. ALEXANDRE ROBERT.



Cet artiste n'a rien de commun avec M. Robert Fleury, dont nous avons déjà passé en revue les remarquables productions. Celui-ci habite Rome, en qualité de lauréat de l'Académie d'Anvers.

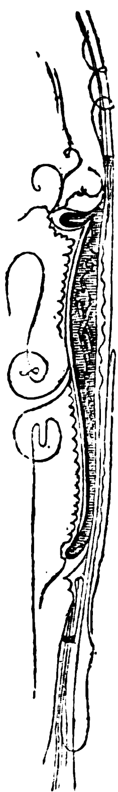
M. Alexandre Robert nous paraît être,—s'il ne dément pas ses premiers succès, — de l'étoffe dont on fait les bons peintres. Il a attaqué la peinture par le bon bout : — l'expression. C'est le moyen infaillible d'attirer à soi les sympathies de la foule.

En effet, on s'arrête avec intérêt devant la scène dramatique qu'il a représentée, parce qu'elle est conçue avec sentiment, avec vérité. — Luca Signorelli, peintre toscan de la fin du XVme siècle et élève de Pietro della Francesca, eut le malheur de perdre son fils dans un âge peu avancé. Le père veut conserver l'image chérie de son enfant, et, pour cela, il est obligé de refouler sa douleur au fond de son cœur, pour ne plus penser qu'à l'œuvre commencée sous une aussi fatale impression. Le cadavre de l'enfant est étendu sur un lit de repos ; Luca Signorelli, les pinceaux à la main, est près de lui et cherche à ressaisir ce que la mort a laissé de traces de vie sur les traits de cet enfant qui vient de s'éteindre. Un jeune moine prie aux pieds du mort et semble voir avec compassion la douleur du pauvre père. Rien autre

chose dans ce tableau; mais tout cela est composé avec tant d'âme, que l'on est tout aussi impressionné que si le sujet était beaucoup plus important. La couleur de ce tableau ajoute encore à l'expression du drame qui y est représenté : elle est conçue dans un parti pris de demi-teinte bien combiné; elle est puissante, elle est vigoureuse, et les oppositions sont ménagées avec art et avec une grande entente du clair obscur. En un mot, c'est une bonne peinture qui fait honneur à M. Robert et promet beaucoup pour son avenir.



M. ROBERT-FLEURY.



'ai entendu beaucoup de gens discuter sur le talent de M. Robert Fleury, et chercher, au point de vue de l'orgueil national, à établir un parallèle entre lui et M. Gallait. Pourquoi, bon Dieu ! toutes ces niaises et ridicules distinctions? Ce n'est pas l'homme que nous avons à juger; ce n'est pas une question de nationalité que nous avons à vider; c'est tout bonnement une œuvre exposée, comme les autres, à l'appréciation du public, que nous avons à examiner.

La question ainsi posée se simplifie singulièrement. L'œuvre est-elle bonne, ou est-elle mauvaise? Voilà tout!

En ce qui nous concerne, nous n'hésitons pas à répondre que l'œuvre principale de M. Robert Fleury, — sa *Jeanne Shore,* en un mot, — est une œuvre magistrale au premier chef.—Il y a là quelque chose de profondément saisissant comme effet, de puissant comme coloris, d'intraduisible comme expression. Rembrandt ne fut pas plus nerveux, Murillo plus expressif ni plus vrai. On sent la vie palpiter sous la chair de Jeanne Shore; on frissonne en songeant aux outrages qu'elle endure de ses bourreaux, qui l'insultent sans pitié, après l'avoir condamnée comme adultère et comme sorcière; on s'associe à toutes ses angoisses, parce que la mise en scène de l'action et le dramatique de l'expression commandent aux sensations que l'on éprouve; parce que, enfin, c'est de la peinture comme on doit en faire quand on est un grand peintre et que l'on veut émotionner vivement son public.

Le talent de M. Robert Fleury, si bien apprécié en France depuis sa fameuse *scène de l'inquisition*, n'était pas encore connu en Belgique; c'est un beau début. Malheureusement, soit que cette peinture n'ait pas été comprise comme elle le mérite, soit que l'on ait eu des motifs que nous ne connaissons pas, nous trouvons que l'on n'a été ni juge impartial, ni hôte poli, en reléguant contre un pilier une œuvre de l'importance de celle qui nous occupe. Elle n'est ni convenablement placée, ni convenablement éclairée; mais il paraît que l'on ne peut pas penser à tout quand on est membre de la commission. Le public, intelligent, sait, heureusement, distinguer les qualités qui éclatent au suprême degré dans ce tableau, et il restitue à M. Robert Fleury tout l'honneur qui lui est dû.

Deux autres petites peintures de chevalet dénotent la vigueur du talent de cet artiste à un autre point de vue. Rembrandt, seul, faisait autrefois de ces petites esquisses. — Le jury des récompenses les a décorées d'une médaille en *vermeil;* moi, je les aurais décorées d'une croix.



M. HUNIN.



près avoir lu les comptes-rendus de la presse en général, et de la presse hargneuse en particulier, nous nous sommes demandé si nous étions un crétin, un visionnaire, ou un fou bon à lier; si nous ne savions pas distinguer un tableau passable d'une croûte, ou si le monde des feuilletonistes était tellement renversé, qu'il en fût réduit à ne plus savoir un mot de ce qu'il dit? — Le respect que nous nous devons à nous-même, — sans charlatanisme, — nous oblige à conclure en faveur de cette dernière opinion. La presse nous paraît être d'une mauvaise foi insigne, ou d'une ignorance crasse, lorsqu'elle parle du talent de M. Hunin. Beaucoup de gens s'imaginent également qu'un tableau de genre est infiniment au-dessous d'un tableau d'histoire; mais nous répondrons, nous, que lorsqu'on traite les tableaux de genre à la façon de M. Hunin, on peut être parfaitement rangé parmi les peintres historiques. Et la preuve que beaucoup de gens partagent notre opinion, c'est que M. Hunin vient de recevoir la croix de l'ordre de Léopold pour ses deux tableaux exposés.

L'un d'eux représente *la bienfaisance de Marie-Thérèse,* et appartient à M. le prince de Ligne; l'autre représente *une distribution d'aumônes.*

Le premier de ces deux tableaux attire tous les regards et mérite, en effet, tous les suffrages. Il est impossible d'être plus correct dans la forme, plus heureux dans la composition, plus savant dans l'expression et l'exécution que ne l'est M. Hunin. Une seule qualité lui manque : il n'est pas coloriste; autrement il serait un artiste complet. Quand nous disons qu'il n'est pas coloriste, nous raisonnons d'après le sens que l'on attache vulgairement à ce mot, — car souvent le coloris n'est qu'un effet conventionnel; — tandis que, pour nous, M. Hunin est coloriste, en cet autre sens que, dans chacune de ses figures, la vérité est prise sur le fait : non pas une vérité triviale, prosaïque et bourgeoise, mais une vérité poétique, pleine de charme, de sentiment et d'expression. M. Hunin est le plus complet imitateur de Greuze que nous ayons jamais vu : — je ne parle pas de ceux qui l'ont copié en *trompe-l'œil*, — je

parle de ceux qui, comme lui, l'ont copié dans le choix de ses sujets et dans la manière de les rendre, en y apportant leur sentiment particulier.

Greuze est, sans contredit, un des peintres français dont le talent a été le plus prononcé depuis le siècle de Louis XIV. Il est original dans la composition de ses sujets, dans sa manière de les rendre ; il l'est dans sa couleur, dans son dessin : sa façon de peindre, celle d'agencer ses draperies, ses airs de tête, ses expressions, ses beautés, ses défauts, tout dans ses ouvrages a une physionomie parfaitement à lui. Mais de tous ces caractères, celui qui lui fait le plus d'honneur, c'est le choix de ses sujets qui, presque tous, tendent vers un but moral, qui, presque tous, éveillent la sensibilité et inspirent la vertu.

Combien, de ce côté-là, est-il au-dessus de la plupart des artistes fameux qui ont traité des sujets du genre familier ! Ce n'est pas une femme qui pèle une orange, ni un vieillard qui taille une plume, mais un vieux père au milieu de sa famille assemblée et l'instruisant par une sainte lecture ; mais un père paralytique trouvant encore de douces jouissances au milieu de ses enfants empressés à le consoler ; un père désespéré maudissant d'une main tremblante un fils coupable ; mais un époux heureux, arrivant de la chasse et jouissant avec transport du spectacle attendrissant de son épouse accablée des caresses de ses enfants et enivrée du bonheur maternel. Il a peint une *Dame de charité*, c'est-à-dire, une femme révérée, consacrant sa vie aux soins des malheureux ; il la représente conduisant sa jeune fille dans ces tristes asiles des maux et de la pauvreté, accoutumant son jeune cœur à goûter le bonheur suprême de consoler, de soulager les infortunés, et l'exerçant de bonne heure à ces fonctions sacrées pour lesquelles les hommes ne peuvent jamais avoir assez de vénération.

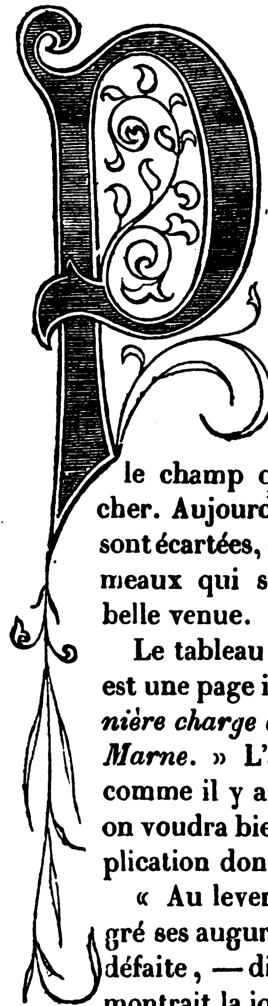
Ah ! si les beaux-arts ne s'écartaient jamais de leur véritable but, les artistes ne chercheraient dans leurs travaux qu'à rendre les hommes meilleurs. Mais, hélas ! à la honte de l'humanité, combien de talents très-distingués, affectant sans pudeur des intentions tout opposées, semblent avoir pris la corruption des mœurs pour la base de leur renommée !

Greuze était facile, abondant dans ses compositions ; cela se prouve non-seulement par ses tableaux, mais par le nombre prodigieux de ses dessins, répandus et estimés dans toute l'Europe. Ses ouvrages ont aidé à prouver aux peintres d'histoire, qu'en quelque genre que ce soit, on n'intéresse jamais sans vérité et sans expression ; aussi l'expression est-elle une des parties de sa peinture qui ont assuré sa célébrité.

Sans vouloir le comparer à Greuze, nous dirons cependant que M. Hunin est un des peintres modernes qui marchent avec le plus de succès vers la route tracée par ce grand maître. Il affectionne la même nature de sujets que Greuze ; il compose ses tableaux de la même façon, prend quelques airs de tête, et surtout s'applique à reproduire un genre d'expression que l'on ne retrouve que dans les tableaux de Greuze. M. Hunin possède la naïveté unie à la science, et l'on dirait sa peinture faite d'une sorte de pâte malléable sur laquelle il a indiqué avec esprit toutes les finesses du sentiment, toutes les nuances les plus diverses de l'expression. En un mot, la peinture de M. Hunin est une œuvre savante, et la distinction qui vient de l'honorer est une récompense parfaitement due à son talent et à ses efforts multipliés.



M. JOSEPH COOMANS.



Pour ne pas appartenir à l'école de Philippe Wouvermans et de Charles Vandermeulen, M. Coomans n'en est pas moins un artiste distingué. L'école belge a des maîtres, et des maîtres intelligents qui ont leur mérite; cela est évident : — *Suum cuique !*

M. Coomans a pendant longtemps marché en aveugle dans les sentier ombreux de l'art ; il a même labouré son sillon avec peine, et c'est à force de labourer, qu'il est parvenu à fertiliser le champ que la nature lui avait laissé à défricher. Aujourd'hui, l'herbe y est touffue, les ronces sont écartées, et les racines incultes ont poussé des rameaux qui sont maintenant des arbres de la plus belle venue.

Le tableau exposé, cette année, par M. Coomans, est une page importante de notre histoire : « *La dernière charge d'Attila à la bataille de Chalons-sur-Marne.* » L'aspect de ce tableau est beau ; mais comme il y a un peu de confusion dans les groupes, on voudra bien nous permettre de décalquer ici l'explication donnée par le *livret*.

« Au lever de l'aurore, pendant qu'Attila, malgré ses augures, qui, dit-on, lui avaient annoncé une défaite, — disposait ses nombreuses légions et leur montrait la joie du combat, ainsi que les plaisirs du carnage, comme prix de leurs travaux, les nôtres se plaçaient à leurs rangs. Notre aile droite était commandée par Ætius et par Egidius, sous les ordres desquels marchaient les Romains, les Gaulois et les Bourguignons. Le roi Théodoric formait la gauche avec ses Visigoths. Les Francs et les Belges occupaient le centre, sous les yeux de Mérovée.

» Dès que le signal fut donné, — c'était le 20 septembre 451, — un corps de cavaliers francs et belges, armés à la légère, engagea le combat. Au bout d'un instant, l'infanterie et la cavalerie des deux armées, s'étant jointes, combattirent corps à corps ; l'engagement devint une mêlée universelle, déployée dans un espace de sept lieues de long, qu'on montre encore aux voyageurs. C'était partout une ardeur horrible, — disent les vieux écrits, — et partout le carnage. Attila, sur son bouillant coursier blanc, était dans tous les rangs, sanglant, animé, terrible.

» Son armée avait séparé nos deux ailes et croyait nous avoir ébranlés au premier choc ; mais dès que Mérovée chargea avec ses troupes du centre, les Huns furent repoussés. Attila, bondissant de fureur, courait à toutes les lignes qui reculaient. Tout en excitant l'ardeur de ses sauvages soldats, il brandissait sa terrible épée, que les siens

croyaient être un don de leurs dieux qui, disaient-ils, leur destinaient l'univers.



» Les Huns revinrent à la charge en hurlant. Le roi des Visigoths, Théodoric, fut tué en combattant. La mêlée était devenue une boucherie. Dans le récit qu'il fait de cette bataille, Jornandès en donne une idée affreuse : « Les vieillards contemporains de ce long carnage racontent, dit-il, qu'un petit ruisseau qui traversait le champ de bataille, grossi tout à coup par le sang que répandaient les blessés, comme il eût pu l'être par une pluie d'orage, devint en quelque sorte un torrent ; les mourants s'y traînaient brûlés d'une soif horrible ; au lieu d'eau, ils n'y buvaient que du sang dont ils avaient eux-mêmes fourni leur part. »

» Attila fut contraint de céder. Il se retira, écumant comme un lion blessé, dans son camp. Il s'enferma troublé dans l'enceinte de ses chariots. Il rappela les siens. Mais la nuit seule avec ses ténèbres mit fin au combat. Cent soixante et deux mille morts restèrent en monceaux dans les champs catalaniques pour attester la valeur des nôtres, et le fléau de Dieu s'en retourna dans la Pannonie, honteux et vaincu, mais encore effrayant, avec les débris de son armée, que Mérovée harcela jusqu'au Rhin, et qui ne reparut dans les Gaules, l'année suivante, que pour y subir une nouvelle défaite. »

Au premier abord, l'aspect de cette bataille est formidable, bien qu'elle soit traitée dans une dimension relativement fort petite. On sent que l'on assiste à une mêlée horrible, et l'œil se perd au milieu d'une multitude d'épisodes tous plus intéressants les uns que les autres. Si l'on veut examiner l'ensemble, on se trouve embarrassé; on ne sait où saisir le sujet principal de l'action. Évidemment, si le livret ne nous donnait pas de renseignements sur la couleur du cheval d'Attila, nous passerions une journée à le chercher dans cette effroyable capilotade humaine que l'on appelle une bataille.

Quelques critiques ont trouvé que M. Coomans était coloriste. Il paraît qu'il y a coloriste et coloriste, et que ce mot n'a pas la même acception et ne renferme pas le même sens pour tout le monde. Ce que nous avons trouvé de vraiment remarquable dans la peinture de M. Coomans, c'est une adresse et une finesse de pinceau fort grandes. Il y a certaines de ses figures qui sont traitées de manière à nous rappeler complétement Pierre Subleyras, peintre français du XVIIIme siècle, élève d'Antoine Rivalz. Subleyras était un peintre assez estimé; nous croyons donc ne pas nuire à M. Coomans en faisant remarquer cette similitude dans leurs deux talents. Nous ferons un autre éloge à M. Coomans : c'est que ses terrains sont traités avec beaucoup de vérité ; la disposition en est excessivement heureuse, elle agrandit encore la scène représentée. Dans beaucoup de tableaux de bataille, le paysage est complétement sacrifié aux épisodes des premiers plans; dans le tableau qui nous occupe, l'artiste a su conserver de l'importance aux terrains sans nuire à ses premiers plans : il y a de l'air; les colonnes se déploient et se meuvent largement : c'était là un écueil devant lequel nous devons féliciter M. Coomans de ne pas avoir succombé.

A cette page vigoureuse, M. Coomans a voulu mettre en opposition un sujet gracieux, comme pour donner un échantillon de la flexibilité de son talent. Les *Danseuses algériennes* sont une peinture terminée à l'excès; c'est presque une miniature à l'huile, dont la délicatesse et la minutie donneraient mal à la tête à M. Brias et feraient pâlir le daguerréotype. Son *Émigration des tribus arabes* est également une bonne page, pleine de couleur locale, de vérité et d'expression. En résumé, M. Coomans est un homme de talent, auquel il ne manque qu'un peu de réflexion et un peu moins de fièvre dans le pinceau.



M. EUGÈNE VERBOECKHOVEN.



Rarement on a vu une souplesse de talent égale à celle de M. Verboeckhoven. Jusqu'à présent cet artiste n'a été considéré que comme un peintre d'animaux, comme un digne successeur des Paul Potter, des Van De Velde et des Ommeganck ; mais si l'on se promène dans les salons de l'exposition, on aperçoit. d'un côté, un de ces ravissants petits paysages qu'aurait volontiers signés Carl Dujardin, et, de l'autre, une ravissante figure de femme, intitulée : — *Méditation*, — statue dont la grâce féminine égale la finesse et la vérité d'exécution. Se retourne-t-on dans une autre direction, c'est encore une métamorphose ; le peintre statuaire a laissé tomber son ciseau, et nous nous trouvons en face de deux excellentes grisailles. telles, que beaucoup de peintres de portraits seraient fort embarrassés d'en faire d'aussi accomplies.

Voilà le propre du vrai mérite : c'est de se ployer à toutes les exigences du génie. à tous les caprices de l'imagination, avec la plus merveilleuse facilité. Plus que tout

autre, M. Verboeckhoven possède ce talent; et il le possède à un degré de puissance extraordinaire. Il ne se contente pas d'être peintre, il est également statuaire. Veut-il encore être graveur, il prend une pointe et burine sur le cuivre quelques-unes de ces *eaux fortes* inimitables dont vous connaissez la finesse et la puissance. Peut-on être plus coquet, plus naïf, plus brillant, plus spirituel? — Je ne le crois pas. Berghem faisait aussi des eaux-fortes; mais, tout en possédant le naturel le plus exquis, il n'avait peut-être pas cette délicatesse charmante de burin qui brille au plus haut degré de perfection dans les moindres productions gravées de M. Verboeckhoven. Aujourd'hui, la collection de ces petits chefs-d'œuvre est excessivement rare; heureux les amateurs qui la possèdent!

Mais ne nous éloignons pas de notre sujet, et revenons aux œuvres exposées.

Deux toiles, capitales par la dimension, ont été envoyées à l'exposition par M. Verboeckhoven. Disons d'abord que tous les amateurs préfèrent les petits tableaux de cet artiste. Sa manière précieuse et perlée, la suavité de son pinceau, s'allient mal à ces grands sujets où il faut déployer une énergie mâle et une fierté surnaturelle. Il est du nombre des peintres qui croient que les coups de pinceau qui se voient de loin ne sont pas toujours ceux qui valent le mieux; aussi caresse-t-il sa peinture avec le même amour qu'un avare caresse son or, que le zéphir caresse les fleurs.

Ce fier animal à robe blanche, que l'on appelle *Empsael,* est une preuve vivante de l'opinion que nous venons d'émettre sur le talent de M. Verboeckhoven. Ce bel étalon est plein d'ardeur; ses jarrets se tendent, ses naseaux s'ouvrent sous le souffle d'un brûlant hennissement, et cependant on ne retrouve pas dans la touche du pinceau cette énergie fébrile qui caractérise l'animal. Sa robe est soyeuse, c'est vrai; mais cette soie ne jette pas cet éclat, ce *brillanté* qui jaillissent de la robe des étalons ses pareils. Comme modelé, M. Verboeckhoven a exécuté dans ce tableau un véritable tour de force. Nous ne connaissons rien de plus saillant, de plus ronde-bosse; à distance, c'est un trompe-l'œil complet, et l'on passerait volontiers de l'autre côté de la banquette pour ne pas se laisser détacher un coup de pied. Les accessoires, — c'est-à-dire la paille, les deux chiens couchés à ses pieds, les brides, bridons, etc.,—sont toujours traités de main de maître et avec cette puissance de vérité dont M. Verboeckhoven seul possède le secret dans le bout de sa brosse. Il en est de même de ses *Animaux dans la prairie :* le paysage et les terrains sont ravissants; mais pour un taureau de grandeur naturelle, la vigueur du ton et l'énergie de la brosse ne sont pas portées à un assez haut degré d'exécution.

Mais voyez ce petit tableau ovale que le catalogue désigne sous le nom du *Mont-d'Or,* et dites-moi quel peintre de paysage a reproduit une nature plus charmante, plus riante et plus vraie? Quel peintre de genre aurait jeté là de plus ravissantes figures?

Nous considérons ce tableau comme une petite perle, à laquelle on a parfaitement, d'ailleurs, rendu justice, car elle a été enlevée dès les premiers jours de l'ouverture de l'exposition.

Il nous faut maintenant prendre l'art par un autre bout, et nous placer à un autre point de vue pour juger l'œuvre du statuaire.

Beaucoup de personnes se demanderont sans doute pourquoi, lorsqu'un homme est en possession d'un rang aussi élevé, dans une branche de l'art, que l'est M. Verboeckhoven, pourquoi cet homme cherche-t-il encore d'autres succès dans une spécialité où il a des difficultés à vaincre, des revers à craindre, et où il ne peut briller au premier rang? Ainsi est faite l'espèce humaine, et, dans l'espèce, particulièrement l'homme. C'est probablement en raison de la difficulté même de l'obstacle que nait son désir de le surmonter. On ne peut pas honnêtement supposer à un artiste le désir ambitieux d'éclipser tous ses rivaux dans toutes les branches du domaine de l'art; ce sont là de ces phénomènes Michel-Angesques qui ne se reproduisent qu'à plusieurs siècles d'intervalle : nous aimons donc mieux voir dans la *Méditation* de M. Verboeckhoven une fantaisie, un caprice d'artiste, la réalisation d'un de ces rêves que l'on aime à caresser une fois dans sa vie. J'ai vu beaucoup de statuaires en renom vouloir faire de la peinture; ils y ont été presque toujours médiocres j'ai vu souvent aussi : quelques peintres faire de la statuaire et y réussir infiniment mieux. — La peinture est-elle plus difficile? — Je le crois. Bosio, par exemple, a fait dans sa vie d'atroces peintures; et cependant que d'œuvres gracieuses sont sorties de son ciseau. Le peintre Etex a fait de bonnes sculptures, et sans être précisément supérieur, il a cependant produit des œuvres qui ont un certain mérite, une certaine portée. En un mot, sans parler de Michel-Ange, qui était un génie supérieur, je pourrais citer une foule d'artistes qui tous ont manié la brosse du peintre avec infiniment plus de peine que le ciseau du praticien. A quoi cela tient-il? Ces deux arts, — peinture et sculpture, — étant la représentation des formes humaines, est-il donc plus difficile de modeler une figure avec de la terre glaise qu'avec de la couleur? Nous n'hésiterons pas à faire une réponse affirmative. Évidemment, l'artiste qui peint a une double difficulté à vaincre. Pour arriver à l'illusion, à la réalité, il est obligé, à force d'art, de suppléer au défaut de la matière; tandis que, pour l'artiste qui modèle, la matière prend de suite un corps et se rapproche bien plus promptement de la nature, qui est la réalité. Le sculpteur palpe ses formes, le peintre doit se contenter de les faire deviner ou de les pressentir. Il n'est donc pas étonnant que l'on rende avec plus de facilité une forme qui a corps, qui fait saillie elle-même, qu'une forme qu'il faut détacher d'une surface plane à force de science, de couleur, de modelé. L'intuition est plus forte, le travail plus rapide, l'exécution plus facile, parce qu'elle est plus réelle.

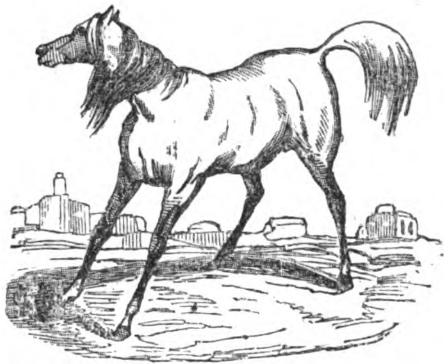
M. Verboeckhoven est une de ces natures d'élite pour lesquelles la matière est à peu près indifférente, qu'elle soit argile ou couleur broyée. Il faut dire aussi que M. Verboeckhoven est fils de sculpteur; qu'une partie de sa jeunesse s'est écoulée à manier et à voir manier l'argile; qu'il a été fort longtemps avant de savoir de quel côté était sa vocation, s'il serait peintre ou bien sculpteur. Enfin la nature de son talent l'emporta vers la peinture, où il a obtenu le rang que vous savez.

Un critique de ce pays, — M. Alvin, — a défini le talent de M. Verboeckhoven d'une manière parfaitement juste; et bien que cette appréciation date déjà de loin, nous pouvons la reproduire comme si elle était faite d'hier :

« D'abord, il s'attacha à reproduire la nature avec le plus

de vérité possible ; il acquit ainsi des qualités qui le distinguent à un haut dégré : la pureté du dessin et un grand fini. Peu d'artistes ont mis autant de conscience dans leurs études. Celles de Verboeckhoven sont tellement achevées, qu'il suffit de les faire entoiler pour avoir un tableau. Quoique d'une imagination ardente et d'une rare indépendance de caractère, il est exact et soigneux à un point qui, pendant quelque temps, a pu lui faire tort dans l'esprit de quelques juges superficiels. Il a su contenir les mouvements fougueux et désordonnés de son génie jusqu'au moment où, sûr de lui-même, sûr de sa main, il n'avait plus à redouter les écarts en se livrant à son imagination. C'est à cette étude constante de ses propres forces que nous croyons devoir attribuer le degré de perfection et de vigueur où il a porté son talent. Pour sortir victorieux d'une semblable lutte avec son génie, sans retrouver après le combat quelque faculté paralysée, comme Jacob, qui, ayant lutté contre un ange, sentit sa cuisse séchée au toucher du céleste adversaire, il fallait avoir une constitution morale robuste : il y a peu d'intelligences qui sortent victorieuses d'une telle épreuve. »

Cette page, écrite il y a douze ans, est encore neuve aujourd'hui, et l'expression des sentiments qu'elle renferme est exactement celle que nous avons éprouvée en voyant les œuvres de M. Verboeckhoven. Cette finesse d'exécution qu'il porte à un si haut degré dans tous ses tableaux, il l'a reportée dans sa statue, et les qualités qui le distinguent dans sa peinture sont également celles qui le distingnent dans sa sculpture. Quelle naïveté, quelle vérité dans les formes de sa *Méditation !* Ce n'est pas de l'art à la Phidias, mais c'est de l'art à la Van Eyck, à la Hemling. Il n'y a pas cet éclectisme qui caractérise la sculpture de M. Fraikin, de M. Geefs, de M. Simonis et de M. Daniel ; il n'y a pas cette sûreté de *pouce,* cette ampleur dans le modelé, cette gravité de la statuaire antique ; mais il y a cette entente instinctive de la nature, cette souplesse de la chair que les Italiens appellent avec raison *morbidezza;* il y a, enfin, cette onctueuse finesse, cette fraîcheur juvenile de la forme, qui décèlent un talent souple, un artiste distingué. Si M. Verboeckhoven eût atteint un peu plus d'élévation dans le style, il se serait placé, du premier jet, à un rang fort distingué dans l'école de sculpture belge. C'est une belle œuvre, sans doute ; mais ce n'est pas une œuvre parfaite !



M. ROBBE.

La vie d'un artiste est composée d'une succession d'énigmes dont on ne trouve quelquefois le mot qu'après la mort de ceux qui les ont provoquées, — si toutefois ils ont assez marqué dans leur vie pour que l'on pense encore à eux quand ils ne sont plus.

M. Robbe est une de ces énigmes vivantes. Il est inégal comme le gosier d'un *ténor*, ou capricieux comme une jolie femme, — si tant est que l'on puisse encore se servir de cette expression vieillie et surannée. M. Robbe éprouve depuis quelque temps une série de défaites dont on s'explique difficilement les causes. Est-ce inertie, est-ce impuissance ? Nous ne le savons pas ; mais toujours est-il que sa peinture dégénère et que sa réputation ne se soutient pas à la hauteur de ce qu'elle a été il y a quelques huit ans. En 1845, il était plus que faible; en 1848, il a remonté d'un échelon dans l'échelle, mais d'un échelon tellement bas qu'il est à peine utile de le faire remarquer.

Son *Taureau surpris par l'orage* est une de ces idées qui ne lui ont pas brisé le tympan pour la chercher ; depuis qu'il peint des animaux, M. Robbe l'a déjà reproduite une dizaine de fois. Il paraît que c'est une idée fort goûtée, fort *redemandée*, puisqu'il nous la ressuscite encore aujourd'hui. On ne peut nier qu'il y ait une certaine vigueur de pinceau dans le tableau que nous venons de citer ; mais on doit reconnaître aussi qu'il a choisi une malencontreuse race pour représenter un taureau. Celui qui est là ressemble à ces buffles sauvages d'Amérique, qui tiennent le milieu entre la Chimère des anciens et le bœuf des modernes. On ne sait, en définitive, à quoi s'en tenir sur la nature de cet animal qui a des yeux d'escarboucle et une queue d'une grandeur démesurée. Une seule chose est bien traitée dans ce tableau : ce sont les terrains.

Il en est de même des *Animaux au pâturage*. Il y a sur le premier plan une bête qui appartient encore à une race inconnue ; elle présente une difformité du poitrail qui peut être fort curieuse pour les naturalistes, mais qui n'est pas fort agréable à voir pour les amateurs. Les moutons de ce tableau sont assez bien traités, et les terrains sont vraiment dignes d'un peintre de paysages.

M. Robbe a voulu peindre un *effet de soleil couchant dans la bruyère*, à la manière de Calame. C'est faux d'un bout à l'autre. Le petit Poucet voulut aussi essayer un jour les bottes de Gargantua ; mais il se perdit dans les profondeurs

de la chaussure du géant, il fut littéralement écrasé quand Gargantua voulut se remettre en marche. Tel a été M. Robbe en peignant ce *soleil couchant* qui est le symbole de la décadence de son talent, — lequel est couché depuis longtemps. Mais respect aux vaincus, — a dit Napoléon, — et honneur au courage malheureux !

TROISIÈME ÉPITRE A ANTOINE WIERTZ,

SUR SON TABLEAU,

REPRÉSENTANT LE TRIOMPHE DU CHRIST.



O mon peintre, voici qu'un chef-d'œuvre nouveau
Se déroule à nos yeux, jailli de ton cerveau,
Monde prodigieux, où ta pensée ardente
Médite incessamment la Bible, Homère et Dante,
Et contemple, du haut de ses larges sommets,
Ces trois soleils de l'art qui ne mourront jamais.

Cette fois ce n'est plus une de ces batailles,
Où se heurte le choc des glaives pleins d'entailles,
Des cuirasses, des dards, des boucliers d'airain,
Des chevaux dont le sang inonde à flots le frein,
Des guerriers brandissant avec leurs mains épiques
Les troncs d'arbres qui sont les hampes de leurs piques :
Sinistre tourbillon qui, depuis trois mille ans,
Tonne dans l'Iliade avec ses bruits roulants
Et fait crier, autour des murailles de Troie,
Les aigles de l'Ida qui demandent leur proie,
Tandis qu'Achille, au fond de sa tente enfermé,
Sent dans son cœur tomber Patrocle inanimé.
C'est le Christ! c'est le Christ! c'est le maître sublime,
Qui passe illuminant avec sa croix l'abîme
Et qui jette aux maudits, dans leur éternité,
Un rayon de sa gloire et de sa majesté.
C'est le Christ! c'est le Christ!
La montagne à la plaine
Répète, en gémissant, les cris de Madeleine.
Sion met son manteau de veuve, et dans ses flots
Le Cédron se lamente et roule des sanglots.
Le temple épouvanté sent trembler ses solives,
Et le vautour, planant sur le mont des Olives,
Contemple avec pitié la Vierge des douleurs
Debout au Golgotha qui boit ses derniers pleurs.

Pauvre mère, elle est là, morne et les traits livides,
Et les yeux épuisés comme deux urnes vides,
Ployant sur ses genoux à force de souffrir,
Dans son fils expirant se regarde mourir.
Il meurt! Il a penché la tête sur l'épaule,
Et la terre s'émeut de l'un à l'autre pôle,
Et le jour, se voilant d'un nuage de sang,
Livre à l'obscurité l'univers gémissant.

« Il est mort! il est mort! chante la voix des nues.
» Est-ce pour voir ce deuil que nous sommes venues
» Du nord et du midi vers l'orient vermeil,
» Et que, de tous les cieux hôtesses radieuses,
» Nous avons revêtu nos robes merveilleuses
» Que brode le soleil?

» Il est mort! il est mort! » répond la voix des arbres;
Les saules inclinés qui pleurent sur les marbres,
Le cèdre qui dans l'air tord ses bras effarés,
Les palmiers étoilés pour qui Dieu fit l'espace,
Et les oliviers verts d'où la brise qui passe,
Fait sortir des sanglots sourds et désespérés.

« Il est mort! il est mort! » disent dans leurs voyages
Les aigles éperdus dans l'ombre des nuages,
Et le tigre effrayé qui fuit en chancelant,
Et le lion, saisi d'une terreur profonde,
Qui tressaille, croyant sentir trembler le monde
Sous son ongle sanglant.

« Il est mort! il est mort! » gémit la voix des hommes.
» Son soleil s'est éteint sur la terre où nous sommes.
» Mais son sang a lavé nos crimes expiés.
» Il a fait refleurir toutes nos espérances,
» Hélas! quand nous allions aux ronces des souffrances
» Ensanglantant nos cœurs et déchirant nos pieds.

» L'Eden nous a fermé sa porte infranchissable;
» Moissonneurs du désert, nous semons sur le sable,
» Sans qu'une moisson vienne en nos sillons maudits.
» Nous avons fait le tour des misères humaines.
» Christ! qui nous sauvera si tu ne nous ramènes
» Dans ton saint paradis? »

Or, tandis que ce deuil éclate sur la terre,
Du grand crucifié le spectre humanitaire
Apparaît dans les cieux, et la création
Croit voir le Christ réel dans cette vision.
Du drame du Calvaire acteur auguste, il passe,
Et seul, de sa grandeur, il peuple tout l'espace.
Ses bras, saignant encor des clous de Golgotha,
Comme à l'heure où la vie en son cœur s'arrêta,
Sont ouverts sur la croix pour embrasser le monde,
Et sa pourpre royale est le sang qui l'inonde.
Quatre anges, embouchant leurs trompettes d'airain,
Remplissent l'univers de son nom souverain;
Et l'univers muet, qui tressaille et l'écoute,
Sent tomber de ses yeux les écailles du doute
Et comprend, à ce nom qu'il entend retentir,
Que de Jésus-Christ mort un Dieu vient de sortir,
Dieu d'amour, de pardon, d'espérance et de grâce,
Dont l'homme vainement avait cherché la trace
Depuis qu'Adam, chassé du seuil du paradis,
Pleura près du berceau de ses enfants maudits.
Hosanna dans le ciel! Hosanna sur la terre!
Satan vaincu retombe au fond de son cratère,
Et les esprits du mal, veufs de leur royauté,
Retombent avec lui dans son éternité.
Cependant que l'Eden, dont la porte est rouverte,
Dans ses calmes sentiers et dans son ombre verte,
Accueille avec amour la race des élus,
Monde que le péché ne refermera plus.
Salut au roi divin dont le règne commence!
Tout va s'illuminer de sa splendeur immense

Les cœurs et les esprits vont se régénérer,
Et dans l'homme nouveau Dieu se transfigurer.
Du jour longtemps promis voici s'allumer l'aube !
L'arbre de l'Évangile ombragera le globe,
Et les peuples, unis par la fraternité,
Après quatre mille ans font une humanité !

O mon ami, voilà le rêve pacifique
Que l'on se fait devant la toile magnifique,
Où ton Christ triomphant apparaît à nos yeux,
Et nous montre ses clous, — qui sont les clés des cieux !

Mais que devient, hélas ! ce rêve quand on entre
En ce monde, où Satan a reconstruit son antre,
Où Dieu, se retirant des générations,
Les laisse dériver au vent des passions ?

Car le mal, de nouveau, s'est fait le roi des hommes.
Sans cesse, nous allons, faux semeurs que nous sommes,
Multipliant l'ivraie au champ de Jésus-Christ.
Tout olivier se change en bâton de proscrit.
Un ver jaloux s'attache au flanc de tous les chênes.
Le mépris est en haut, mais en bas sont les haines.
Dans tous les cœurs le doute a versé son poison.
Nous n'avons plus, pour voir, que l'œil de la raison.
Les autels ont perdu le pouvoir des miracles.
Notre oreille est fermée à la voix des oracles.

Le droit est devenu l'ennemi du devoir,
Et la négation est notre seul savoir.
La croix du Golgotha n'est plus qu'un vain symbole.
Le bon Samaritain n'a plus sa parabole,
Et chaque jour, hélas ! on voit le genre humain
Des ruines d'hier bâtir son lendemain.
L'Évangile a fermé ses pages de lumière,
Et contre le palais s'ameute la chaumière.
L'Espérance, la Foi, surtout la Charité,
Fanaux qui répandaient dans nos cieux leur clarté,
Dans notre nuit obscure ont éteint leurs étoiles,
Et nous ne savons plus où diriger nos voiles.
Les pilotes, muets et le front dans la main,
Hélas ! ne savent plus où trouver le chemin ;
Ils cherchent vainement, dans leur sphère idéale,
La blanche Croix du Sud ou l'Ourse boréale,
Et nul ne voit briller à l'horizon du ciel
Le phare du Sauveur, ce soleil éternel !

A toi, mon peintre, à toi, dont la muse choisie
A l'arbre du Seigneur cueille sa poésie,
A toi de leur montrer ce fanal que leurs yeux
Demandent vainement aux ténèbres des cieux.
Debout sur le rocher, maître, que ton pied foule,
De tes hautes leçons ensemence la foule
Et fais à ses regards resplendir la clarté
De ce flambeau divin, le Christ, la Vérité !

Laisse les envieux, hérissant leur crinière,
Aboyer après toi du fond de leur tanière
Et déchirer des crocs de leur ongle impuissant
L'ombre que sur leur trou tu jettes en passant.
Laisse leurs cris hargneux, laisse leurs clameurs vaines
Livrer au vent ton nom traqué par tant de haines,
Et tous ces myrmidons, peuple frivole et nain,
A tes pieds, ô géant, épancher leur venin.
Laisse-les, se berçant d'une attente illusoire,
Appliquer leur échelle au rempart de ta gloire,
S'essouffler au labeur de leur pic souterrain
Et briser leurs béliers contre ton mur d'airain.
Ne te détourne pas de ta mission sainte ;
Car le monde, pareil à quelque femme enceinte,
Dans ses flancs douloureux sent germer l'avenir,
Hélas ! et nul ne sait ce qui doit advenir,
Hormis vous, ô penseurs, dont sans cesse les rêves,
De l'Océan de Dieu vont côtoyant les grèves,
Artistes qui portez au front le sceau divin,
Sages que tout progrès entend crier : « Enfin ! »
Colombs, esprits peuplés d'Amériques lointaines,
Législateurs, savants, illustres capitaines,
Vous qui faites toujours, (prête-noms du hasard,
Que vous vous appeliez Alexandre ou César),
Creusant avec vos socs la terre fécondée,
Au sillon de vos chars éclore quelque idée !
Le travail du Seigneur vous le voyez de près,
Et du Sphynx social vous savez les secrets.
Comme l'œil de la foi, l'œil de votre génie,
Voit les siècles marcher dans leur route infinie.
De l'atelier du Temps, cet ouvrier profond,
Vous, ses initiés, vous connaissez le fond.
Vous le voyez tisser, dans son laboratoire,
Ce fil d'événements qu'on appelle l'histoire,
Préparer les chemins que suit l'humanité,
Là bâtir un empire, ici quelque cité,
Nids, où Dieu tour à tour fait couver sa pensée,
Et qui croulent sitôt que leur heure est passée :
Sidons, qu'en tressaillant aux chants des matelots,
La mer baisait avec les lèvres de ses flots ;
Tyrs aux murs de granit, Palmyres, Babylones,
Karnaks tout hérissés des fûts de leurs colonnes ;
Balbeks, qui, dans la nue, asile des vautours,
Au niveau du Liban faisaient monter leurs tours ;
Memphis, dont le soleil dorait les propylées ;
Thèbes, que défendaient cent portes constellées ;
Ninives, que baignait le Tigre Assyrien.
Et tant d'autres encor dont il ne reste rien.

Aujourd'hui que le monde en sa décrépitude
Se dissout, et que Dieu rentre en sa solitude,
Dans cet obscur lointain qu'on nomme l'avenir,
OEdipes sociaux, que voyez-vous venir ?
Une nuit plus profonde et chaque jour plus sombre
Dans nos cieux dépeuplés amoncelle plus d'ombre,
Et, comme des vieillards courbés sur leurs bâtons,
Dans nos chemins douteux nous marchons à tâtons.
Mais, des nuages noirs qui pèsent sur nos têtes,
Allons-nous voir sortir le calme ou les tempêtes ?
Ou faut-il que le Christ une seconde fois
Gravisse le Calvaire ou meure sur la croix ?
Que son sang de nouveau ruisselle au bois infâme
Pour racheter enfin l'homme né de la femme
Et pour que l'Évangile à notre humanité
Rapprenne ce doux mot, qui dit tout : Charité ?

ANDRÉ VAN HASSELT.

Bruxelles, 21 septembre 1848.



EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

MM. ED. ET CH. T'SCHAGGENY.



oici deux jeunes hommes qui, a l'encontre de M. Robbe, grandissent en talent et en force à mesure qu'ils avancent dans nos expositions. Cette année encore, ils ont fait des progrès remarquables. On peut dire aujourd'hui, sans crainte de se tromper, qu'ils arrivent au sommet et prennent rang parmi les artistes les plus distingués de l'école. L'un et l'autre aussi sont peintres d'animaux; mais ils ne font pas des animaux couchés bêtement dans une prairie ou dans une étable, bêlant à tout venant, jappant à tout propos, — et quelquefois même sans propos. — MM. Edmond et Charles T'Schaggeny cherchent à composer des drames qui aient un sens. Je ne vois guère que M. Stevens qui marche également dans cette voie. Pourquoi, au fait, refuser l'intelligence à des êtres qui, comme nous, ont des affections et des antipathies? C'est qu'il est plus facile de faire parler les gens que les bêtes, — quoi qu'en aient dit Lafontaine et après lui Grandville.

MM. T'Schaggeny appartiennent donc à cette école dramatique qui cherche à donner un sens à tout, qui ne marche jamais sans être accompagnée d'une idée, ni sans viser à un but. De là l'intérêt qui s'attache à leurs compositions. Certainement — *la Brebis morte* — est une petite scène de famille pleine d'un sentiment exquis. La plus simple description peut seule en faire juger : Il commence à faire nuit; le soleil se couche; une jeune paysanne est agenouillée au milieu des champs, elle tient dans ses mains la tête d'une brebis morte, étendue devant elle ; à ses côtés est un agneau bêlant et se désespérant sur la perte de madame sa mère, la brebis. Ce tableau, plein d'expression, est d'une couleur excessivement harmonieuse et poétique, d'une facture élégante, quoique solide et facile. M. Ed. T'Schaggeny fait à des progrès immenses, du côté de l'exécution, depuis l'exposition de 1845. La *jeune fille effrayée par un taureau* en est la confirmation. On a peur en voyant ce taureau courir avec furie vers cette pauvre femme qui se sauve, emportant son enfant dans ses bras ; le cœur se serre: l'atteindra-t-il ? aura-t-elle le temps de se sauver ? — Telles sont les questions que l'on s'adresse en face de cet effroyable drame, où l'on craint de voir la force brutale l'emporter encore sur la force morale symbolysée par la tendresse maternelle. Quelle ardeur sauvage dans ce taureau ; quel effroi dans la figure de cette pauvre mère!

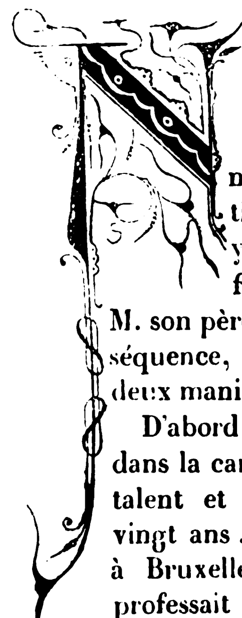
Nous devons dire, pour rendre justice à M. Ed. T'Schaggeny, que ses progrès sont manifestes. Il y a une grande énergie dans cette peinture, et la puissance du ton y est portée à un très-haut degré de perfection.

La nature du talent de M. Charles T'Schaggeny diffère peu de celle de son frère. Seulement il affectionne les chevaux, tandis que M. Edmond se livre plus exclusivement à la reproduction de la race bovine. Les *voyageurs faisant l'aumône* et son *épisode d'un champ de bataille* sont deux tableaux pleins de feu et de verdeur d'exécution. Il y a là un cheval mort, dont la tête est penchée sur le bord d'une mare bourbeuse, qui vaut une étude de Van der Meulen. Le cheval qui s'élance la tête haute et les naseaux gonflés de colère est parfaitement peint ; seulement, nous trouvons qu'il laisse quelque chose à désirer comme ensemble de dessin : la silhouette n'est pas heureuse; il est également conçu dans une dimension mixte, qui n'est pas favorable. Ce n'est pas assez grand, ou ce n'est pas assez petit ; de sorte que le sujet, quoique bien composé, en souffre réellement.

De même qu'au bon grain se mêle toujours l'ivraie, la critique doit toujours côtoyer l'éloge; autrement le public pourrait prendre pour une *réclame* toutes les bonnes choses que nous avons dites du talent de MM. Edmond et Charles T'Schaggeny.



MM. EECKHOUT, PÈRE ET FILS.



ous nous sommes demandé si, en accolant ainsi ces deux noms, nous ne faisions pas une espèce de comparaison entre les deux talents. Telle n'est pas le moins du monde notre intention, nous devons le dire ; car, bien qu'il y ait consanguinité et que M. Eeckhout fils soit l'une des plus belles œuvres de M. son père, nous ne prétendons tirer aucune conséquence, ni établir aucune analogie entre leurs deux manières de faire.

D'abord, l'un est un jeune homme qui débute dans la carrière; l'autre est un homme mûr par le talent et qui a blanchi dans les succès. Depuis vingt ans, M. Eeckhout père n'avait pas exposé à Bruxelles : il s'était retiré en Hollande, où il professait à l'académie de la Haye. Mais il paraît que le ciel brumeux de ce pays avait un peu assombri le talent de M. Eeckhout, et qu'il sentait le besoin de se retremper aux sources plus vives et plus pures du

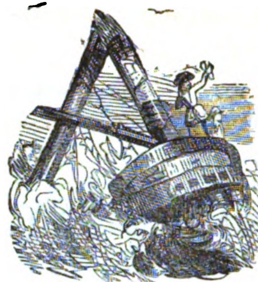
centre artistique dont Paris et Bruxelles sont les deux chefs-lieux. M. Eeckhout a donc abandonné le professorat, et à chacune de nos expositions il reparaît avec un nouvel éclat et un nouveau succès. Je dis chacune de nos expositions, parce que Gand et Anvers ont déjà possédé de ses œuvres depuis son retour. Il manquait à sa réputation le sceau des expositions centrales de Bruxelles. Il y rentre en vainqueur. Après les portraits de M. Gallait, nous ne connaissons rien qui puisse être comparé aux portraits de M. Eeckhout, — car c'est à cette spécialité qu'il semble avoir plus particulièrement voué son pinceau à l'exposition de 1848. — Il est vrai qu'il y a aussi de lui deux charmants *tableaux de chevalet* dont nous parlerons tout à l'heure; mais le genre qu'il affectionne et dans lequel il brille est incontestablement le portrait. Il y a quelque chose de *rembrandtesque* dans la manière de M. Eeckhout; au premier abord, on reconnaît la main d'un artiste habile, nourri des vieilles traditions de l'école hollandaise, au sein de laquelle il a vécu pendant plusieurs années. Son faire est large, son coloris vigoureux et monté dans une gamme de tons qu'il est fort difficile d'atteindre. Nous avons entendu quelques critiques désirer que cette teinte blonde qui se trouve sur tous les portraits de M. Eeckhout fût un peu moins prononcée; nous trouvons que ce reproche manque de fondement, car, bien que ce ton ne soit pas exactement celui de la nature, il a tant de force, il est si harmonieux, il est employé avec tant d'art et tant de magie, qu'il plaît à tout le monde et que l'on ne désire guère qu'il soit autrement. Une distinction parfaite, un dessin correct et savant, un arrangement de toutes les parties de l'ensemble, font également remarquer les portraits de M. Eeckhout. Cette qualité est précieuse, surtout quand on est appelé à peindre les portraits de femme, dont la grâce, la fraîcheur, la distinction naturelle rendent toujours la tâche de l'artiste plus difficile.

Les deux tableaux de genre, intitulés : *la Toilette* et *la Souricière*, sont deux petites toiles charmantes traitées avec goût et avec esprit. Nous regrettons seulement que l'idée de *la Souricière* ne soit pas un peu moins prosaïque. Un petit épagneul aboye après une souris prise au piége; il n'y a pas là matière à faire un tableau, et bien que les expressions des personnages soient extrêmement fines, que les étoffes soient parfaitement peintes, que la composition, enfin, soit bien entendue, on regrettera toujours de voir un homme d'esprit dépenser son talent à reproduire des idées qui n'en sont pas.

M. Eeckhout fils a pris l'idée de son tableau dans la *Clarisse Harlowe* de Richardson, si poétiquement interprétée par Jules Janin. Cette œuvre, que nous reproduisons, est le début de l'auteur dans le monde artistique. C'est dire assez ce que promet son avenir. Certainement cette composition est bien entendue, elle est pleine de charme et elle révèle des études sérieuses. A quoi servirait, en effet, d'être le fils d'un homme habile, si l'on ne faisait pas des études sérieuses? — Nous félicitons bien sincèrement M. Victor Eeckhout de ce début qui nous paraît être d'un bon augure pour sa réputation future.



M. WAUTERS.



Au salon de 1847, M. Wauters se distingua d'une manière toute particulière; son tableau du *Giotto* eut les honneurs de la gravure, et la planche fut distribuée en prime aux preneurs d'actions. Aujourd'hui, M. Wauters se présente au salon avec trois sujets différents : un tableau d'histoire, un tableau biblique, un tableau de fantaisie.

Le premier, commandé par le gouvernement pour une des salles de la Chambre des représentants, est une composition capitale qu'il a fallu, malheureusement, resserrer dans un espace donné. Il en résulte que la scène paraît gênée et que les spectateurs ne peuvent se mouvoir dans le cadre qui leur est réservé. Nous ne reviendrons pas sur l'ennui et le tort que causent aux artistes ces commandes officielles; nous en avons assez fait déjà remarquer les inconvénients en parlant de *la Bataille de Lepante*, par M. Slingeneyer, il est donc inutile de passer son temps à de semblables redites. Tout ce que nous pouvons dire, et ce qui est visible pour tout le monde, c'est que M. Wauters a été comprimé par le cadre et que son idée n'a pu recevoir tout le développement dont elle était susceptible.

Au point de vue de la facture, nous ferons des compliments à M. Wauters, et bien que sa manière soit un peu lourde, nous devons reconnaître qu'il a parfaitement compris son sujet et entendu son effet. L'ensemble de sa composition est harmonieux; il a su éviter un écueil dans lequel beaucoup de peintres donnent tête baissée : — celui de représenter des personnages vêtus de robes rouges. — M. Wauters a compris le clair-obscur de son tableau, et l'éclat monotone de cette couleur ne détruit en rien l'éclat de l'ensemble ni la magie de l'effet. Il y a aussi quelques figures bien comprises et aussi quelques têtes parfaitement peintes.

Nous n'adresserons pas les mêmes éloges à son *Passage de la mer Rouge* : là il y a confusion dans la composition, désordre dans l'ensemble, inunité d'action. L'œil est distrait par des groupes charmants à la vérité, mais qui sont totalement étrangers à l'idée empruntée au chapitre XV de l'*Exode* : « Alors Moïse et les enfants d'Israël chantèrent le cantique au Seigneur et ils dirent : Chantons des hymnes au Seigneur! . . . .

Marie Prophétesse, sœur d'Aaron, prit donc un tambour à la main; toutes les femmes marchèrent après elle avec des tambours, formant des chœurs de musique..... »

» M. Wauters n'a pas compris l'idée; il n'a vu et cherché dans ce passage qu'un prétexte pour représenter des femmes charmantes dans des poses grâcieuses, sans se rappeler qu'il traduisait un verset de la Bible. Aussi, isolant les groupes et mettant de côté l'idée, nous trouvons un tableau de genre des plus coquets, mais non plus un sujet empreint de cette gravité historique qui convient aux sujets bibliques. M. Wauters pouvait dès lors tout aussi bien choisir son sujet dans l'*Iliade* ou dans le *Décameron*, il aurait beaucoup mieux réussi.

Comme art, ce tableau est vivement senti comme expres-

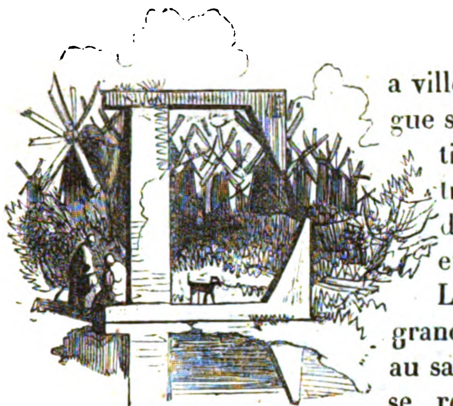
sion, comme dessin, il est passable, et il y a des pôses de femmes ravissantes.

La Prière est une figure seule qui ne manque pas de bonnes qualités : elle est peut-être un peu mondaine; mais enfin c'est de bonne peinture, consciencieusement étudiée. Nous l'avons choisie, de préférence, pour la reproduction, parce qu'elle prêtait à l'effet, et que le temps nous manquait, d'ailleurs, pour reproduire des tableaux où se meuvent 50 ou 60 personnages.



V.

M. CHAUVIN.



a ville de Liége, qui se distingue si fort dans les expositions industrielles, se trouve un peu en retard des autres villes dans les expositions artistiques. Le contingent de ses grands hommes est mince au salon de 1848, puisqu'il se réduit à peu près à M. Chauvin, — du moins parmi ceux qui y ont jeté quelque éclat.

M. Chauvin a exposé cinq tableaux : une composition historique, un portrait en pied, quelques esquisses et une étude.

La composition historique, représente les deux bourgmest re*seeckmans* et *Laruelle;* seulement, il s'agit de savoir à quel moment de la carrière municipale de ces deux bourgmestres se rattache l'action. Un tort capital dans une composition, c'est que le public ne puisse deviner, au premier abord, quelle scène il a devant les yeux. M. Chauvin a manqué à cette loi première; aussi ne s'arrête-t-on devant son tableau que par devoir, par curiosité, et non par attraction. C'est, au reste, de la peinture bourgeoise, faite de la manière la plus constitutionnelle du monde, selon les lois monarchiques et académiques. On reste froid, et on ne se demande pas : Qui donc a fait cela ?

M. Chauvin a été beaucoup mieux inspiré dans une tête d'étude, qu'il a appelée *Judas*, que dans son portrait du R. P. Lacordaire, On retrouve les qualités nerveuses d'un bon peintre et d'un homme qui sait parfaitement son métier. L'expression n'est peut-être pas encore ce qu'elle devrait être; mais cependant le Judas Iscariote de M. Chauvin tient sa bourse serrée avec une certaine expression d'avidité qui nous fait considérer cette simple étude comme le meilleur de tous les tableaux qu'il ait exposés. Elle est, d'ailleurs, brossée carrément, et la couleur ne manque ni de vigueur ni d'énergie.



M. TH. ET ALEX. SCHAEPKENS.

Parmi ces laborieux ouvriers de l'intelligence qui passent leur vie à travailler à leur réputation, nous citerons MM. Théodore et Alexandre Schaepkens. L'un, — Théodore, — est peintre d'histoire et a doté l'exposition de deux sujets historiques; l'autre, — Alexandre, — s'est fait connaître par quelques bonnes aquarelles, et est professeur à l'Académie de Maestricht. Parlons d'abord du peintre d'histoire.

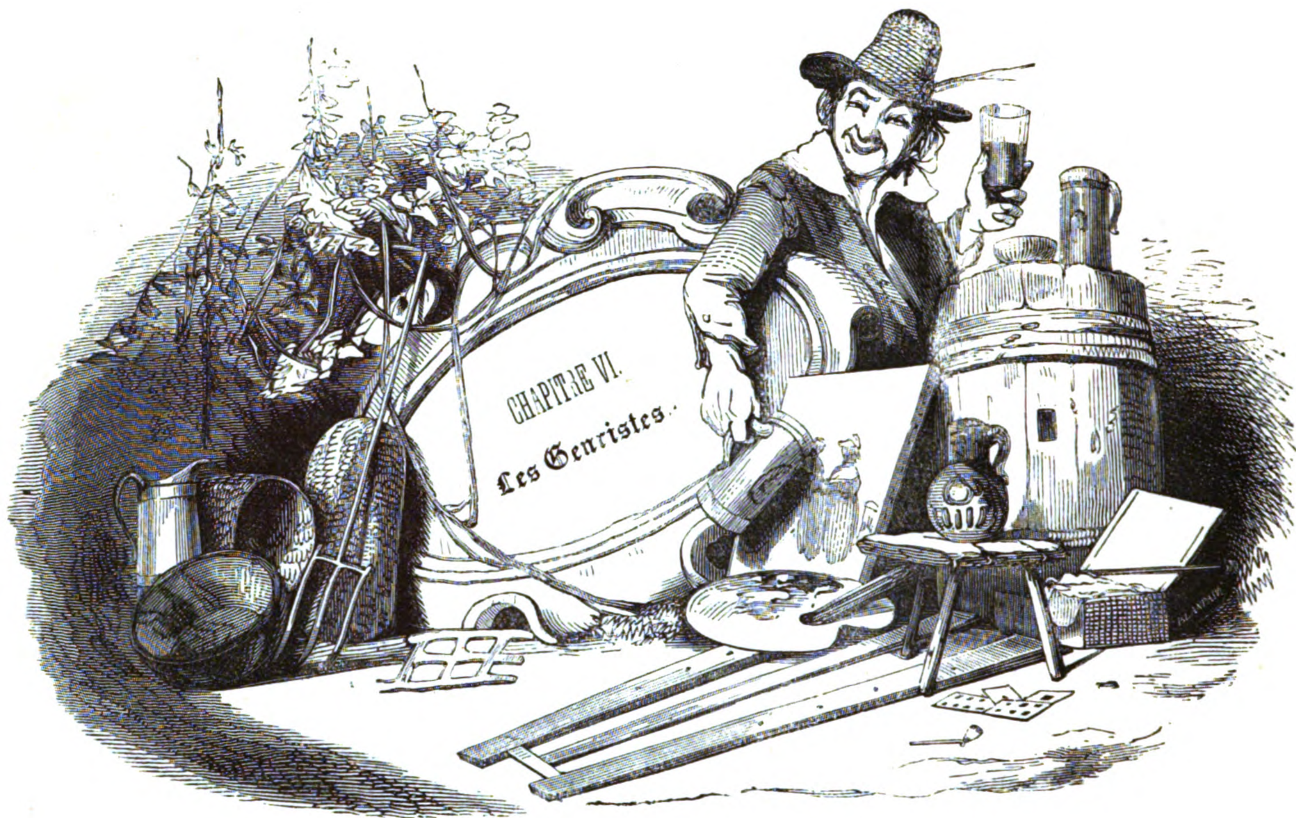
Sur une assez vaste toile, M. Schaepkens a représenté une idée toute symbolique, indiquée ainsi au livret : « Saint Georges combat pour la charité chrétienne contre l'esprit du mal. » En examinant attentivement le tableau de M. Théodore Schaepkens, nous nous sommes dit qu'il ne suffisait pas d'avoir des idées, mais qu'il fallait encore savoir en tirer parti, c'est-à-dire les rendre sensibles à la foule. Pourquoi l'esprit impur ressemble-t-il à un monarque déchu et porte-t-il une couronne? Je comprends parfaitement l'idée de M. Schaepkens, elle est excellente; mais je ne comprends nullement la manière dont il l'a rendue.

Toutefois, le groupe est bien combiné comme lignes; le mouvement est vrai, le contour précis et ferme, comme il convient aux sujets sévères, et quelques parties, — entre autres la draperie rouge de la femme, — sont parfaitement traitées.

L'autre tableau de M. Schaepkens représente des *croisés blessés* et faits prisonniers de guerre. Le catalogue les appelle Suenon, prince danois, et Florine, fille du duc de Bourgogne; mais comme il ne nous reste pas de portraits de ces personnages, nous les appellerons tout simplement : *croisés blessés*. On ne peut nier une heureuse disposition d'ensemble à ce tableau. Cet Arabe, principalement, qui, près de monter à cheval, empoigne déjà la selle de son fringant coursier, et regarde si ses prisonniers sont prêts à le suivre, est une excellente étude, peinte avec beaucoup d'entrain et campée avec une certaine énergie. Ceux-ci, perdus dans leur douleur et leur désespoir, songent peu à se remettre en route; la monture du vieux chevalier est là, d'ailleurs, gisante sur le terrain, et lui, tout en proie à sa colère, écoute à peine les gémissements de sa femme, qui, penchée sur son épaule, tient un enfant dans ses bras. Certainement, il y a du talent dans cette composition; mais nous n'aimons pas à voir le talent perdu. C'est encore là une de ces compositions sans portée, difficiles à comprendre sans explications; une de ces scènes, enfin, dont les peintres devraient être fort sobres. Est-ce que l'histoire nationale ne fourmille pas de sujets mille fois plus intéressants? Là est toute la question de vie ou de mort pour le peintre : c'est de savoir choisir ses sujets avec discernement et de manière à impressionner la foule. Beaucoup d'artistes inférieurs à M. Schaepkens

par le talent se sont fait une réputation par leurs sujets ; nous ne saurions trop répéter aux peintres d'histoire que le plus grand succès d'une œuvre d'art quelconque gît presque toujours dans le choix du sujet. Là est l'âme de tout tableau, la certitude de tout triomphe.

M. Alexandre Schaepkens s'est attaché plus particulièrement aux études archéologiques. Tantôt c'est le chevet d'une église gothique, tantôt c'est une *porte romane* avec ses dentelures brisées et ses losanges contrariées, tantôt c'est une porte plein ceintre flanquée de deux énormes tourelles percées de meurtrières, comme celle exposée au salon. M. Schaepkens cherche la couleur dans ses aquarelles ; il est rigoureux dans les détails d'architecture : ce sont deux excellentes qualités dont le public doit lui savoir gré, parce que les peintres qui ne farcissent pas leurs tableaux d'anachronismes sont fort rares aujourd'hui, et M. Alexandre Schaepkens est de ce nombre ; ce n'est pas seulement un artiste habile, mais encore c'est un antiquaire distingué.



M. F. DE BRAEKELEER.

Il n'y a pas encore, parmi les genristes, cette révolution dans les idées que nous espérions rencontrer au salon de 1848. La routine est tellement invétérée dans les habitudes de quelques peintres, et dans les allures de l'école, que l'immortel *pot de bierre*, le *chaudron de cuivre* et la *pipe*, qu'ont illustrés Van Ostade, David Teniers et beaucoup d'autres, sont encore aujourd'hui les éléments qui constituent la plupart des tableaux de genre exposés. Il y a une série de tableaux bêtes à faire frémir la nature. Exemples : En voici un (675) qui représente un monsieur écorchant un lapin pendu à une fenêtre ; il sourit au public et paraît se complaire dans cette occupation digne tout au plus d'une cuisinière ; en voici un autre (806) qui représente un autre monsieur donnant une côtelette à manger à son chien. — Sujet plein d'intérêt..... pour l'animal qui en est l'objet. — Un troisième monsieur (184), à moustache, d'un vert assez foncé, pince de la guitare à une fenêtre où est suspendu un serin. Le nº 1089 nous offre un chat jouant avec un peloton de fil ; le nº 844, un grand niais qui décoche un quolibet à une petite laitière : — le livret appelle cela *la femme jalouse*. — Le peintre aurait dû être un peu plus jaloux de sa réputation.

Le lapin joue un très-grand rôle dans les sujets bêtes de l'exposition. Nous retrouvons encore, sous le nº 1015, une cuisinière qui écorche un nouveau lapin : un chat qui se trouve là, *par hasard*, paraît effrayé de la manière un peu brutale dont cette femme lui enlève la peau ; on voit que l'animal a peur d'être pris pour un lapin. Quel génie il a fallu pour trouver cette idée ; et quand on pense que M. Van Meer a composé *trois* tableaux de cette force là !... Décidément nous lui conseillons d'aller passer un mois aux eaux de Blankenberghe pour se rafraîchir l'imagination. Le nº 1032 est un peu plus compliqué : il y a bien un chat et une vieille femme qui prend du tabac ; mais toute la finesse du sujet repose dans un *hareng couché sur un plat*. Le livret ne nous dit pas si le hareng est cuit ou cru, s'il est saur ou s'il ne l'est pas ; de sorte que la composition laisse un peu à désirer sous ce rapport. C'est dommage vraiment, car le plat est plein d'expression et d'une vigueur de ton qui fait pâlir toutes les vieilles casseroles d'alentour.

Plus nous avançons dans les longues galeries de l'exposition, plus notre tâche semble s'agrandir. Dire tout ce qu'il y a de pipes peintes, de cruchons de bière représentés, de volailles, de lapins et de vieux chaudrons en cuivre exposés aux regards du public, est une chose impossible à énumérer. Les nos 138, 613, 728, 607, 1037, 944, 104, 1014, 804, peuvent à peine donner une faible idée de l'énorme collection de *Jocrissiana* cloués à toutes ces murailles. Parmi la collection, nous distinguons le no 95. Ce sera le dernier dont nous parlerons, parce que nous considérons comme du temps perdu le temps que nous employons à écrire ces lignes. Le livret a désigné ce tableau sous cette rubrique : « *En désirez-vous ?* » — Vous me demanderez sans doute de quoi ? Je vous répondrai que vous êtes bien curieux. Je crois cependant que c'est une omelette que le grand niais ici présent offre au public ? On n'est pas précisément sûr que ce soit une omelette : mais enfin, c'est quelque chose d'un jaune douteux étendu sur un plat. Il faut être bien pauvre d'esprit pour oser aborder des sujets de cette nature, et surtout les exposer. Nous regrettons d'autant plus qu'il en soit ainsi, en ce qui concerne ce malencontreux no 95, qu'il est fait par un homme de talent. Ce personnage qui dit d'un air si malin : En désirez-vous, est rempli d'expression ; sa tête est pleine de couleur, de vérité et d'énergie ; en un mot, c'est une peinture à la Miéris : mais, bon Dieu, quel sujet ! Il est vraiment fâcheux de voir tant de talent employé à d'aussi piteuses choses !

M. de Braekeleer, dont le nom figure en tête de ce chapitre, nous pardonnera d'avoir mêlé son talent à celui de ces peintres de genre; mais comme il faut toujours une ombre au tableau, nous avons fait ressortir tout le ridicule de certaines idées, afin de donner plus de mérite à ceux qui en ont de raisonnables et de raisonnées.

M. de Braekeleer est un chef d'école; il a donné naissance à une foule de talents qui tous ont marché sur ses traces et se sont plu à le suivre en cherchant, cependant, diverses directions ! *Le tisserand malheureux*, exposé par ce maître, est rempli d'excellentes qualités. Expression, finesse de ton, dessin choisi, tels sont les caractères qu distinguent généralement les œuvres de M. de Braekeleer. Sa peinture est, comme toujours, un peu fade ; mais c'est là le coté faible et dominant de la physionomie de son talent : nous ne pouvons pas demander à un artiste de changer ce qui constitue principalement son originalité.



M. GEINAERT.



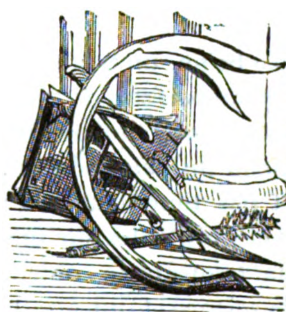
Voici un vieux de la vieille ! M. Geirnaert est un des vétérans de l'école belge. Il n'est pas de bataille publique, — c'est-à-dire d'exposition, — où il n'ait donné des preuves de sa vaillance artistique et de son talent comme *genriste*. Au salon de 1845, il était fort brillant, et nous nous rappelons encore avec plaisir sa jolie toile de *La duchesse de Chartres*, qui fut acquise pour le compte de la Liste Civile.

Aujourd'hui, M. Geirnaert se présente au salon avec deux tableaux de chevalet : l'un est intitulé le *Baiser deviné*, l'autre *la Confidence*. Nous devons dire que le peintre a été moins bien inspiré et que la frivolité du sujet a probablement provoqué la frivolité du pinceau. *Le Baiser deviné* laisse beaucoup à désirer comme arrangement et comme expression; la figure du vieux qui allonge sa laide barbiche sur la joue fine et délicate de la jeune fille est triviale à l'excès, et le personnage lui-même nous rappelle ces natures courtes, communes et rabougries qui forment le caractère de la peinture de Jean Steen.

Le tableau de *la Confidence* est mieux entendu. Deux jeunes filles, dont l'une est assise sur la margelle d'un puits, causent ensemble de leurs amours. L'une tient une lettre ouverte, et l'autre lui donne son avis sur le sens des douces choses qu'elle contient. On comprend de suite quel parti le peintre a pu tirer d'un sujet qu'il était facile de rendre gracieux. Comme opposition, M. Geirnaert a placé dans le fond de son tableau, et derrière une porte, une vieille femme qui épie les mouvements et la conversation des deux causeuses. L'expression refrognée de sa figure indique assez que l'une des deux espiègles est sa fille, et qu'elle n'est pas aussi satisfaite qu'elle des jolies choses dont elle vient de surprendre le secret. L'idée n'est pas compliquée, on le voit; mais elle est assez bien rendue pour intéresser. Le ton général du tableau est un peu faible, et quoiqu'il y ait une certaine expression dans toutes ces figures, la dose n'en est pas assez forte pour constituer une œuvre d'art de premier ordre. M. Geirnaert a mieux fait que cela; nous l'engageons à reprendre sa revanche au prochain salon.



M. WALLAYS.

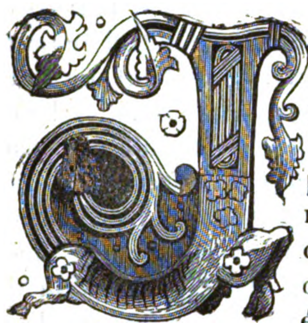


Cet artiste s'est lancé dans une grande composition à moitié historique dont le catalogue donne ainsi la description : « Louis VIII, roi de France, entouré de tous les dignitaires de son royaume, force Jean de Nesle à sceller l'acte de vente de sa propriété le Franc de Bruges en faveur de son ennemie Jeanne de Constantinople. » — Ceci se passait en 1224. L'aspect de ce tableau n'est pas d'un effet agréable ; le rouge y domine d'une façon peu harmonieuse, et bien qu'il y ait quelques groupes assez bien agencés, l'effet est non seulement mauvais, mais encore il est faux. Il y a certains tons dont il faut se garder d'abuser. Si, — ainsi que le dit fort bien un critique sensé, — « au lieu d'ameuter, en quelque sorte, les personnages sur sa toile, M. Wallays n'avait mis en scène qu'un petit nombre de figures auxquelles il aurait fait exprimer une pensée quelconque, il serait arrivé, avec moins de frais, à un effet meilleur. C'est le défaut de beaucoup d'artistes, de croire que le mérite d'un tableau dépend de la quantité des figures groupées sur la toile. Le premier principe, en fait

de composition pittoresque, est de n'admettre ni personnages étrangers à l'action, ni accessoires inutiles. » Ces observations sont parfaitement justes ; nous engageons M. Wallays à les méditer, en attendant qu'il nous donne un meilleur tableau.



M. HAMMAN.



Jamais, peut-être, artiste ne s'est acquis aussi promptement une réputation que M. Hamman, parmi les artistes et les connaisseurs. Depuis six ans à peine, il fréquente nos expositions, et déjà il y a conquis un droit de primogéniture que son talent lui a mérité et qui a été sanctionné par l'opinion publique.

Nous nous rappelons encore son excellent tableau du *Dante Alighieri*, qui fit pressentir en 1845 un artiste distingué. En 1848, il n'a fait que confirmer les espérances que l'on avait conçues. Son tableau de *la Lecture pantagruélique* est vraiment une œuvre remarquable. La figure du vieux Rabelais est traitée avec une finesse à nulle autre pareille, et l'ensemble de cette toile offre des qualités de coloriste qu'on avait déjà soupçonnées dans les premières productions de M. Hamman.

Son second tableau, *André Vésale*, est une œuvre plus fière et plus magistrale. La composition en est moins importante, il est vrai; mais l'exécution est supérieure, et tout prouve que M. Hamman marchera sur les traces des meilleurs coloristes de l'école flamande. Nous allons même plus loin, et nous disons qu'il y a quelque chose de vénitien dans l'aspect de son tableau.

Il se fait en ce moment, dans l'école belge, un travail de reconstitution, qui doit amener de grands résultats pour l'avenir. Il existe une foule de jeunes hommes qui se sont chargés de régénérer le viel art flamand un peu endormi. Ils comprennent que la couleur n'est pas tout dans l'art ; qu'il ne suffit pas d'étendre des couleurs brillantes sur une toile ou sur un panneau, mais qu'il faut sous cette couleur brillante quelque chose qui accuse la science et qui atteste au présent comme à l'avenir que l'artiste a réellement fait des études sérieuses.

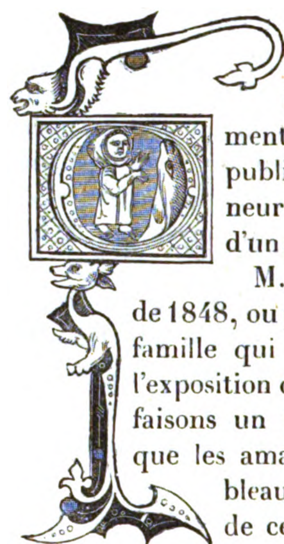
M. Hamman appartient à cette jeune école qui a des adeptes en grand nombre, et qui, dans quelques années, trônera en maîtresse souveraine dans nos expositions publiques. Ce n'est plus là l'école des cruchons de bière et des pipes, c'est l'école qui pense, qui étudie, qui exécute.

Un troisième tableau de M. Hamman est intitulé *le Balcon*. C'est une idée toute gracieuse, qui est peinte aussi le plus gracieusement du monde, et où toutes les qualités que nous avons révélées dans le talent du peintre se trouvent reproduites. Seulement, dans ce tableau, c'est la finesse qui domine ; il est plus coquet, plus riant : cela tient à ce que la nature du sujet exigeait une coquetterie de pinceau que le peintre n'aurait pu, sans inconvénient, déployer dans son *André Vésale* et dans sa *Lecture pantagruélique*.

Rendons justice, en passant, aux amateurs qui, comme M. Van Beecelaer, encouragent les arts, au milieu d'une époque semblable à celle où nous vivons. Ceux-là sont de véritables Mécènes qui ne craignent pas de délier leur bourse, quand les autres la resserrent. Chaque fois que nous rencontrerons un nom protecteur sur notre route, nous le saluerons par de nombreuses acclamations. Nous avons vu avec un véritable plaisir que M. Van Beecelaer est l'heureux propriétaire du troisième tableau de M. Hamman, intitulé *le Balcon*.



M. DE BLOCK.



Quand on s'appelle M. de Block et que l'on est chef d'école, on a des engagements formidables à remplir vis-à-vis du public, parce que l'on doit soutenir l'honneur du nom que l'on porte avec la fierté d'un soldat habitué aux succès.

M. de Block a été sobre à l'exposition de 1848, ou plutôt, il a été avare, car la scène de famille qui figurait au salon avait déjà paru à l'exposition de Gand, l'année dernière. Nous n'en faisons un reproche à M. de Block que parce que les amateurs sont friands de ses petits tableaux et que, pour les gourmets du talent de cet artiste, il y aura privation réelle et presque complète.

La *Scène de famille* que nous avons vue est une de ces petites comédies qui égayent chaque jour la vie intime du foyer. Un petit moutard, pouvant à peine se tenir sur ses jambes, est le point de mire de toute l'estimable société. C'est l'espoir de la famille ; dès lors il est l'objet des tous les soins, de toutes les sollicitudes. La grand-maman, accroupie sur ses jarrets, lui tend ses deux bras maigres, en lui faisant une de ces délicieuses *risettes* que M. de Block est seul capable de rendre comme il convient. Il est impossible d'être plus naïf et plus vrai. D'autres parents, debout dans le fond du tableau, contemplent avec attendrissement les progrès de cet enfant qui commence à marcher sans lisières. La satisfaction paternelle et maternelle est peinte sur leurs figures. Il n'est pas jusqu'au soleil qui ne se mêle de la fête et vient égayer doucement de ses rayons dorés cette petite scène de famille.

C'est, du reste, un charmant tableau, dessiné à merveille et peint avec cette facilité, cette vigueur, cet effet et cette puissance de ton que l'on retrouve dans la plupart des bons tableaux de M. de Block.



M. WILLEMS.

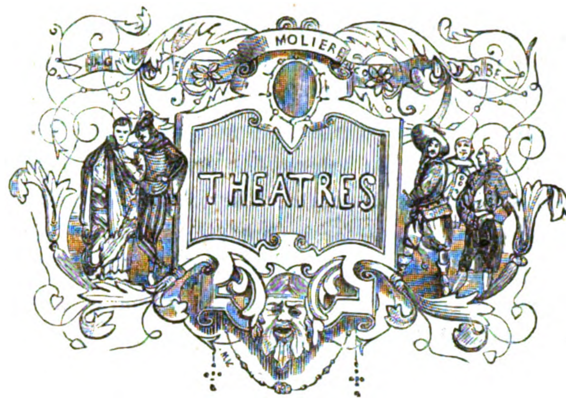


e jeune artiste est encore un des fermes soutiens de cette école de penseurs dont nous parlions plus haut. M. Willems appartient également, par la nature de son talent, à cette catégorie de genristes qui travaillent depuis quelques années à détrôner la pipe pour la remplacer par une idée qui ait réellement la forme et l'aspect d'un tableau senti. M. Willems puise ordinairement ses sujets dans les scènes de la vie intime, mais la vie intime de cour, et non pas la vie d'estaminet. Tantôt c'est une charmante promenade sur l'étang d'un beau parc, tantôt c'est une rêverie sous d'ombreuses avenues, ou bien c'est une belle dame accompagnée d'un élégant lévrier, occupée à rire et à folâtrer avec un jeune damoiseau de la cour de Louis XIII, de Louis XIV ou de Louis XV.

Quatre tableaux de ce genre forment le contingent de M. Willems à l'exposition de 1848. L'un de ces quatre tableaux appartient à M. Van Beecelaere; un autre à M. Arthur Stevens. Ceci prouve que M. Willems fait des tableaux qui plaisent à tout le monde, puisqu'il trouve généralement moyen de les vendre. Rien, en effet, n'est plus frais, plus coquet, plus pompadour que les tableaux de M. Willems; tous ses personnages ont bon ton, sentent les belles manières; ils sont cousus de velours, de soie, et parfumés de poudre : c'est un peu le genre de Watteau; mais Watteau perfectionné et retouché par Terburg, — s'il eût été possible à Terburg de retoucher Watteau, puisque l'un est du XVIe et l'autre du XVIIIe siècle.—La manière dont M. Willems traite les draperies rappelle en effet la manière de Terburg; ce sont de riches satins aux reflets chauds et brillants, de splendides brocards d'or et d'argent, de magnifiques damas de soie, des dentelles taillées en guipures, de ravissants chaperons aux coquettes tournures, enfin, tout l'attirail soyeux et doré de ces cours à talon rouge, où tout était or, velours, soie et plaisir.

Comme diversion à ses travaux habituels, M. Willems a voulu aborder un sujet du genre historique; il a composé une scène des *Huguenots après la Saint-Barthélemy*. Nous devons dire, pour être vrais, qu'il y a moins bien réussi. Certainement, c'est une bonne peinture correctement dessinée et savamment peinte; mais l'aspect en est froid, et il n'y a pas cet entrain ni cette exécution chaude et brillante qui éclatent dans presque toutes les productions de cet artiste. M. Willems doit s'en tenir aux Lauzun et aux belles marquises de la fin du XVIIIe siècle, pour conserver le rang distingué qu'il s'est si promptement créé dans l'école. Il y a certains talents qu'il ne faut pas forcer; celui de M. Willems est de la nature de ceux qui ne demandent qu'à obéir aux caprices d'une brillante imagination et qui ne peuvent être bridés par des commandes officielles ou par des difficultés inhérentes à la sévérité des études classiques. M. Willems aime la liberté; c'est le peintre par excellence du *laisser-aller* et de la fantaisie, mais de la fantaisie qui flatte, qui subjugue, qui entraîne!





Au milieu des choses étranges que l'on voit autour de soi, on se demande quel sera l'avenir de notre théâtre de Bruxelles? Nul ne le sait. Quoiqu'on fasse pour galvaniser ce vieux corps usé que l'on appelle la curiosité publique, rien n'y fait; les artistes les plus renommés des deux mondes ont beau venir roucouler, danser ou déclamer sur nos planches, le sentiment qui domine partout est celui de l'indifférence. On va au théâtre, mais on se fait pousser par les épaules pour y aller, et après avoir commencé par applaudir on finit par siffler. Quand on pense que l'Alboni, ce rossignol italien qui nous est venu de la Grande-Bretagne, après avoir été applaudie au théâtre italien de Paris, a dû subir les caprices de la foule blasée; c'est vraiment à désespérer de l'art et du théâtre en Belgique.

Un journal intitulé, je crois, la ***Belgique Musicale,*** racontait ces jours derniers de quelle manière elle entendait à jamais consolider le théâtre à Bruxelles; comme sa recette peut être bonne — en attendant que celle des théâtres le devienne, — nous allons citer quelques-unes des phrases de ce journal.

« Nous avons déjà dit qu'aucune direction n'offrirait une durée certaine et n'existerait utilement que lorsque le Gouvernement et la Régence s'uniraient pour patronner le théâtre en lui accordant une subvention suffisante et en confiant la gestion des affaires dramatiques à un directeur qui ne serait que leur représentant et n'encourrait aucune responsabilité pécuniaire. Nous émettions aussi l'idée qu'il y aurait peut-être moyen *de lier l'existence du Conservatoire* à celle du théâtre, et de combiner l'administration de ces deux établissements nationaux, de manière à rendre moins élevé le chiffre de la subvention. Ce projet se trouverait complété par des observations sur les avantages que l'on était en droit d'espérer d'une pareille combinaison dans l'intérêt des deux institutions réunies aussi bien que dans l'intérêt de la littérature dramatique des auteurs et des artistes belges.

» Les événements qui se sont passés, depuis lors au théâtre, nous ont confirmé dans notre manière de voir. *Aucun directeur quel qu'il soit*, n'est à même de remédier à la mauvaise situation de la scène, ne peut suffire aux sacrifices nécessaires aujourd'hui pour lui rendre sa splendeur. Le gouvernement et l'administration communale ont seuls le pouvoir, par une entente éclairée, favorisant en même temps l'intelligence du pays et le bien-être de la capitale, de rappeler le temps heureux où le théâtre de Bruxelles était cité partout avec honneur, où la foule, étrangers et indigènes se pressait pour admirer les ouvrages représentés, pour applaudir les artistes de talent que chaque genre possédait.

« Les charges deviendraient d'ailleurs, bien moins importantes dans cette hypothèse, que si un directeur particulier, entreprenait l'exploitation pour son compte. La garantie positive du gouvernement et de la régence rendrait les artistes plus traitables, parce qu'ils seraient assurés de toucher régulièrement leurs appointements; et tout acteur ou chanteur de mérite, avec la certitude d'être rému-

néré de ses travaux, viendrait à Bruxelles à des conditions raisonnables, plutôt que de s'engager partout ailleurs pour des sommes exorbitantes, dont il ne reçoit le plus souvent qu'une faible partie.

La marche du grand théâtre n'est pas assez fortement assurée pour que nous croyions pouvoir sans scrupule, nous livrer dès aujourd'hui à l'examen du talent des artistes qui composent la troupe, dans les différents genres. Une pareille mission, consciencieusement remplie, nous ferait peut-être accuser de partialité ou d'inimitiés personnelles, et nous voulons éviter jusqu'à l'apparence d'un tort, afin de ne pas faire naître un soupçon même immérité. Lorsque les défauts l'emportent sur les qualités chez un artiste, sans qu'il y ait possibilité de corriger le mal en l'indiquant, le plus sage est de se taire, parce qu'alors les conseils blesseraient sans être utiles. Le but de la critique n'est pas de nuire mais bien d'améliorer.

Au théâtre des Galeries Saint-Hubert, les italiens prennent une bonne position. Leurs représentations causent une jouissance d'autant plus grande, qu'on a rarement entendu à Bruxelles d'aussi bonne musique. Mais il est fâcheux que les personnes de bon goût assistent en petit nombre à des soirées si précisuses, car l'indifférence des masses pourrait abréger le séjour de la compagnie parmi nous. Cet état de choses changera probablement bientôt. La réputation des italiens s'étend chaque jour davantage, se consolide, et il n'est pas possible que le public ne rende pas justice à des artistes aussi distingués en allant les écouter et les applaudir.

» La compagnie italienne a eu un tort selon nous, c'est de commencer ses représentations avant d'avoir organisé son répertoire de manière à faire suivre les pièces nouvelles sans interruption. En Italie et à Paris, la même pièce peut-être productive pendant vingt jours de suite et plus encore. A Bruxelles le public se renouvelant peu, étant presque toujours le même chaque soir, se fatigue vite d'un plaisir connu, quelque vif qu'il ait été; il faut donc entretenir son désir par des stimulants successifs. Que la troupe italienne monte activement de nouveaux ouvrages et elle verra que nous avons raison. — La séance dernière, le *Barbier de Séville* avait attiré la foule et a produit un immense effet, mais il n'en a pas été de même de *Gemma di Vergy*, qui n'a pas eu tout le succès qu'avait obtenu le *Barbier*.

On a joué ces jours derniers, à Saint-Hubert, un drame-vaudeville intitulé *le chemin de traverse*. Cette pièce, sans être précisément bonne, émeut et faire rire alternativement. C'est ce qu'il faut au plus grand nombre, aussi a-t-elle obtenu un grand succès. M. Monrose s'est habilement tiré d'une tâche difficile en donnant une expression touchante à un personnage peu digne d'intérêt en réalité. Mlle Thuillier a causé beaucoup d'impression dans le rôle d'une intéressante orpheline, et M. Joly, fort amusant sous les traits d'un musicien de l'orchestre de l'opéra, est parvenu à conquérir, à bon droit, les suffrages du public. L'ouvrage a généralement bien marché.

Il en est de même du *Livre Noir*. C'est une pièce que tout le monde ira voir, particulièrement au *théâtre Saint-Hubert* où M. Monrose, Mlle Thuillier et Mme Luguet ont été couverts d'applaudissements.

Le Vaudeville est toujours le rendez-vous des *lions* en paletot-blanc. Ils étaient quinze ou seize l'autre jour, pour voir jouer une pièce nouvelle ou un de leurs confrères,—le lion empaillé—jouait un rôle passablement ridicule.

M. Luguet a fait de ce lion, dont une certaine Annette avait coupé les ongles, un lion fort intéressant; c'est dire qu'il a rendu avec un rare talent le rôle du commandant Mauduit; M. Formose était plein d'originalité dans le rôle de Prosper, et M. Train, quoiqu'il ait un peu trop chargé, à rendu d'une manière très-satisfaisante le personnage du valet Mistral.

Disons en passant que Gozlan, en créant ce personnage, a créé un type qui vivra comme celui des Scapin et des Mascarille, frère de ces derniers, par l'astuce et l'adresse; Mistral est en même temps de la famille des Spadille et des Quinola (Musset). Dans le rôle d'Annette, Mme Amélie L... nous montrait son grâcieux minois et ses grands yeux pétillants d'intelligence. C'est à la fois une femme charmante et une bonne actrice.

La cuisinière Annette a quelque parenté avec la *Babet* du vieux célibataire de Béranger. — Cela soit dit entre parenthèse.

Le rôle de Sara était fort bien tenu par Mlle Leroux, l'actrice tant aimée du public. Pathétique, émouvante dans le drame, vive, ravissante, espiègle, spirituelle, charmante de finesse, étourdissante de verve et d'originalité dans le vaudeville, Mlle Leroux a épuisé notre catalogue de termes élogieux.

Les quelques représentations données par Levassor, ce comique si intelligent, ont été la cause d'un phénomène surprenant. La salle du *Théâtre des Nouveautés* a vu pour la première fois depuis un temps immémorial ses banquettes pleines de spectateurs. Elle a paru heureuse de cette résurrection inattendue, et le public encore plus d'avoir à applaudir un artiste tel que M. Levassor qui, décidément, nous fait ses adieux.



Société des gens de lettres Belges.

Dimanche treize novembre, la Société des gens de Lettres a fêté l'anniversaire de sa naissance par une magnifique réunion, qui a eu lieu le soir au local de la Grande-Harmonie. La salle était comble, ce qui prouve jusqu'à un certain point que le public n'est pas tout à fait indifférent à la gloire des lettres en Belgique, et qu'il ne demanderait pas mieux qùe de protéger la littérature nationale naissante, si on le poussait un peu par les épaules. C'est ce qu'a prouvé publiquement M. Cappellemans, le secrétaire de l'association, dans un discours assez substantiel où il a retracé l'historique de la société, en rendant compte de ses travaux de l'année. L'espace nous manque aujourd'hui pour apprécier la portée du discours de M. Capellemans, mais comme il le livrera sans doute à l'impression, nous rendrons un compte détaillé de ce qu'il contient de remarquable. L'auteur a traité avec talent la question de la contrefaçon et plusieurs fois il a été applaudi avec assez de vivacité pour faire comprendre que l'auditoire partageait ses vues, ses idées et lui adressait ses sympathies.



Un journal de cette ville dit que l'on va supprimer les architectes des chemins de fer par mesure économique. Cette façon d'agir, nous rappelle un axiome bien connu et malheureusement fort employé de nos jours :

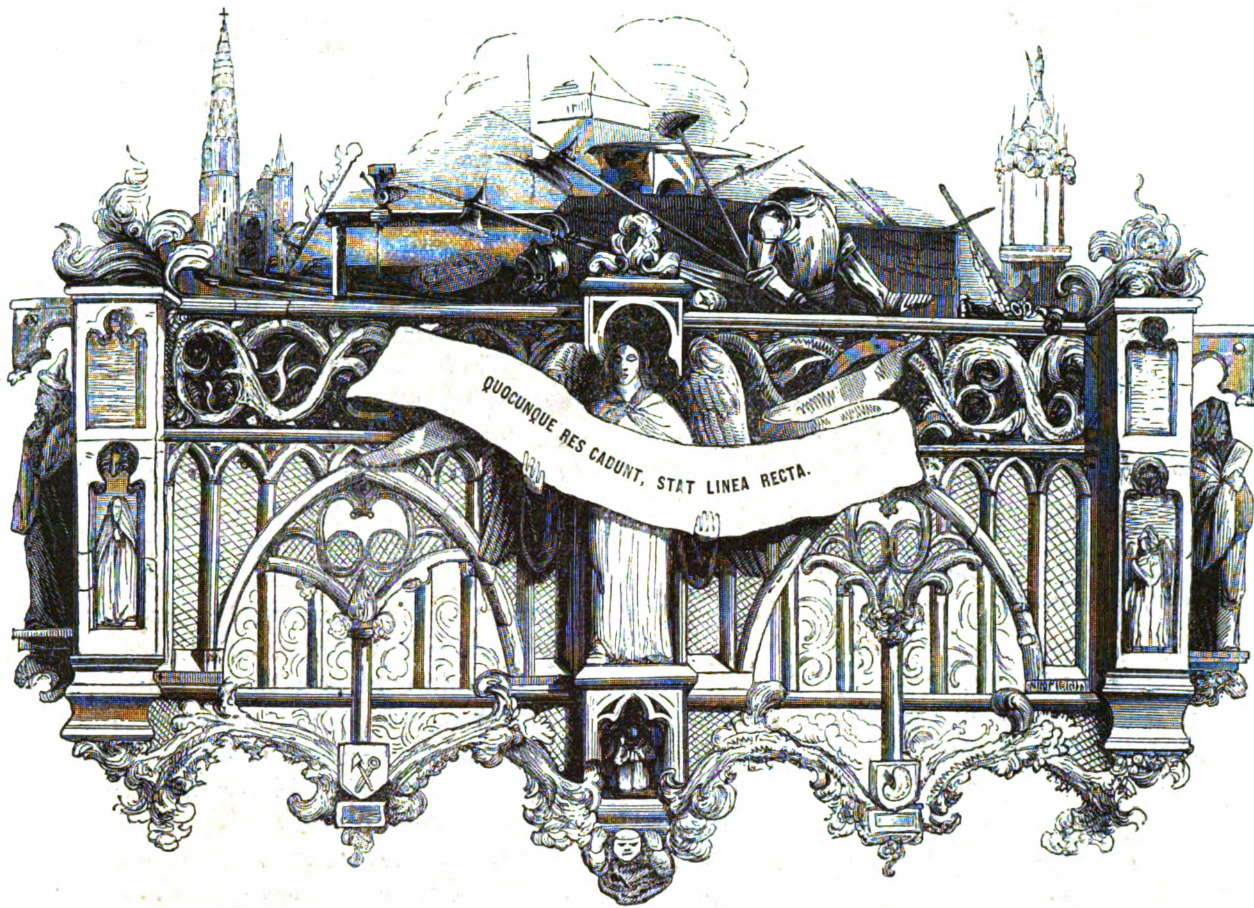
» Quand on n'a plus besoin des gens on les met à la porte. »



Dessins. — Avec les trois feuilles que nous livrons aujourd'hui à nos souscripteurs se trouvent les planches suivantes : la *Sultane*, lithographie à quatre teintes, d'après M. Eug. Van Maldeghem ; — *les Gueux de Mer*, marine, d'après un beau tableau de M. Francia ; — *Soleil Couchant*, paysage par M. Kuhnen. C'est ce dernier tableau qui figurait au salon de 1843.



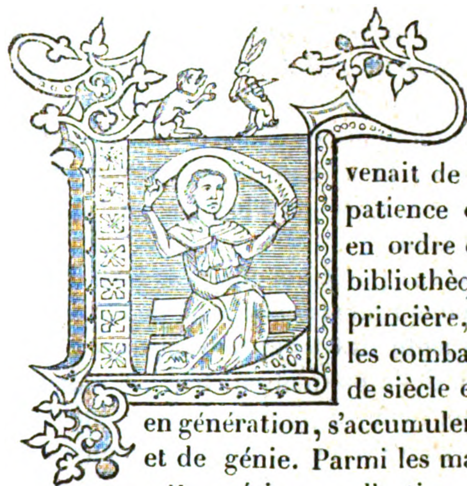
Kuhnen pinx.
Société des Beaux-Arts



SOIRÉES AU CHATEAU DE BELOEIL,

Par M. le comte de LA GARDE.

(3me *Article.*)



La belle et spirituelle châtelaine de Belœil venait de terminer une tâche de patience et de goût en mettant en ordre et en classant la riche bibliothèque de cette résidence princière, véritable arsenal pour les combats de l'intelligence, où de siècle en siècle, de génération en génération, s'accumulent des trésors de science et de génie. Parmi les manuscrits que contient cette précieuse collection, manuscrits datant de différentes époques. et dont plusieurs sont curieusement illustrés, on venait d'en retrouver un qui remonte aux jours néfastes de la sanglante administration du duc d'Albe dans les Pays-Bas. Ce manuscrit retraçait des détails du plus haut intérêt. relatifs au martyre patriotique des comtes d'Egmont et de Horn.

Or, comme tout ce qui concerne le comte d'Egmont intéresse vivement la maison de Ligne, unie par des liens de parenté à cette héroïque victime du duc d'Albe, nous avions écouté avec la plus vive émotion ce récit contemporain. qui nous avait, pour ainsi dire, fait assister à la double tragédie dont la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles fut le théâtre le 5 juin 1568.

Quand le prince de Ligne, qui lit d'une manière extrêmement remarquable, talent qui paraît si simple et qui pourtant est si rare; quand le prince de Ligne eût terminé cette lecture si féconde en émotions, tous les auditeurs se trouvèrent jetés dans un ordre d'idées auquel chacun de nous apporta ses souvenirs personnels.

C'est qu'il y avait à Belœil plusieurs représentants de l'aristocratie belge, dont les noms révérés à divers titres avaient été écrits en lettres de sang, par des bourreaux du duc d'Albe, dans les annales du seizième siècle.

Comme l'a si bien dit M. le vicomte de Châteaubriand, dans le XXIVe livre des *Martyrs :* « qui ignore aujourd'hui les cantiques funèbres? qui de nous n'a mené le deuil autour d'un tombeau, n'a fait retentir le cri des funérailles? »

Cette soirée tout entière fut consacrée à des faits du genre de ceux que retraçait le manuscrit de la bibliothèque de Belœil. et l'on parcourut ainsi les phases douloureuses qui ont donné à chaque pays, presque à chaque ville, son martyrologe patriotique.

Le nom de l'Irlande, de cette terre infortunée courbée depuis des siècles sous le poids d'une triple oppression militaire, politique, religieuse ; le nom de l'Irlande vint naturellement sur mes lèvres, et à ce nom je joignis celui de Robert Emmet.

Précisément des relations intimes avec le plus grand poëte de l'Irlande, avec un des hommes les plus célèbres de notre époque, Thomas Moore, m'ont révélé, dans tous ses détails, la triste histoire de Robert Emmet et de sa bien-aimée Sarrah Curran.

A peine eus-je nommé ce couple illustre que tous les regards se tournèrent vers moi, et il me fallut payer mon tribut de conteur :

ROBERT EMMET ET SARAH CURRAN.

A une soirée que je donnai à Londres à l'auteur *des Mélodies irlandaises,* des *Amours des Anges, etc.*, pour mieux fêter la présence de Thomas Moore, dans mon salon, j'avais réuni quelques amis intimes et les premiers artistes de l'Opéra-Italien.

Mesdames Pasta et Malibran chantèrent, en l'honneur de l'Anacréon irlandais, les strophes suivantes, dont j'avais composé les paroles, et que Garcia, le père, avait eu la bonté de mettre en musique :

Barde d'Erin, honneur à la patrie
Qui t'inspira tes accents et tes vers!
Honneur et gloire à l'immortel génie
Dont les accords ont charmé l'univers!

Chacun admire, aux rives de la Seine,
Aux bords du Tibre et sur ceux du Schannon,
Cet art heureux qui réunit sans peine
Les vers d'Horace aux chants d'Anacréon.

Barde d'Erin, accepte notre hommage
Comme un tribut justement mérité:
Dire des vers qui vivront d'âge en âge,
C'est nommer Moore à la postérité.

Ces strophes, chantées par deux voix ravissantes, répétées en chœur par les principaux sujets du Théâtre-Italien, touchèrent jusqu'aux larmes le héros de la fête. C'est que dans ces vers on parlait à Thomas Moore de sa patrie, de la verte Érin, de son Irlande adorée, de la source de ses plus nobles inspirations. L'amour de son pays est la flamme à laquelle son enthousiasme s'est embrasé; homme et poëte, toute l'existence de Thomas Moore, son cœur et son génie, son âme et son imagination, tout est là.

Lord Byron, l'ami de Thomas Moore, a dit que les *Mélodies irlandaises* vivront dans la postérité, tant que vivront l'Irlande, la musique et la poésie.

Aussi, faire vibrer à l'oreille de Thomas Moore le nom de sa terre natale, c'est remuer son cœur, c'est lui rappeler qu'un peuple entier existe de sa vie, répète ses vers, murmure ses chants; captifs, exilés, mourants, sur le pont d'un vaisseau qui les emporte vers le nouveau monde, dans les plaines de l'Inde, sur les rochers de Malte ou de Gibraltar, partout les Irlandais ont sur leurs lèvres une chanson de Moore et dans leurs cœurs une bénédiction pour son nom.

Cédant à nos instances, le poëte nous fit entendre une de ces mélodies qu'il chantait avec ce talent qui vient de l'âme, dans laquelle il a puisé ses inspirations ; lady Roscommon lui désigna la mélodie qui commence ainsi : *She is for from the land ;* en voici la traduction :

« Elle est loin de la terre où dort son jeune héros, et bien d'autres soupirants l'entourent ; mais froidement elle évite leurs regards, et pleure, car son cœur repose dans le tombeau de son amant.

« Elle chante le chant étrange de ses chères plaintes natales dont, vivant, il aimait tant chaque note. Ils sont loin de penser, ceux qui l'écoutent ravis, que le cœur de la chanteuse se brise.

» Il vécut pour sa bien-aimée, il mourut pour sa patrie ; elles seules l'attachaient à la vie, et les pleurs de sa patrie seront lents à sécher, et sa bien-aimée ne tardera pas à le rejoindre.

» Oh! creusez-lui une tombe sous les feux du couchant, lorsqu'ils présagent un lendemain glorieux ; qu'ils éclairent son sommeil comme un sourire d'occident qui vient de sa chère île de douleur. »

Même à travers le voile d'une traduction imparfaite, on peut sentir la beauté de l'œuvre originale ; mais ce qu'il est impossible de rendre, c'est l'effet que produisit Thomas Moore en chantant cette mélodie. Quoiqu'il n'eût presque pas de voix, il y avait dans les paroles et dans la musique une telle harmonie, dans le barde d'Érin une telle puissance d'expression, un charme si pénétrant que des pleurs s'échappèrent de nos yeux. Je fus surtout frappé de l'émotion de mesdames Pasta et Malibran qui, sans doute, retinrent quelques accents du poëte pour les transporter plus tard sur le théâtre dont elles se partageaient la royauté.

On conçoit que cette mélodie demandait quelques commentaires pour les Français et les Italiens réunis dans mon salon, et qui ne connaissaient pas les détails intimes de l'histoire de l'Irlande.

Sans crainte d'être indiscret, car l'amitié de Moore m'était assurée, je le priai de nous retracer l'épisode des amours et des malheurs de Robert Emmet et de Sarah Curran. Il y consentit avec cette bienveillance et cette simplicité qui sont l'apanage du génie.

« Robert Emmet, fils d'un médecin de Cork, se préparait à suivre la carrière du barreau, lorsque la révolution française fit éclater en Irlande des projets d'insurrection que les événements devaient déjouer d'une manière terrible.

» Jeune, beau, brave, spirituel, Robert Emmet avait été élevé au collége de la Trinité avec Richard Curran, dont la sœur, l'intéressante Sarah, inspira à Robert Emmet le plus tendre attachement. Cette passion fut partagée. Sarah Curran joue en Irlande le même rôle que Flora Macdonald en Écosse ; sous les verts ombrages de Raffarnham, à la voir penchée sur sa harpe et de sa voix inspirée répétant quelque chant national, on l'eût prise pour le génie poétique de la malheureuse terre d'Érin.

» Robert Emmet n'hésita point à confier à sa bien-aimée ses audacieux projets pour l'affranchissement de l'Irlande ; il comptait sur une descente des troupes françaises et sur un soulèvement général de la population. Sarah combattit la résolution de son ami ; elle lui écrivit d'admirables lettres dans lesquelles se trouvaient examinées les chances de succès et de revers d'une telle entreprise. Hélas ! ses prévisions n'étaient que trop réelles : l'insurrection échoua ; une poignée de soldats suffit à la comprimer.

» Emmet échappa d'abord à toutes les recherches des agents du gouvernement ; il se cacha d'abord à Dublin dans la maison d'un ami dévoué : ce fut de cet asile qu'il écrivit une dernière fois à Sarah, en la suppliant de le suivre.

» Je n'attends que vous, lui disait-il; le vaisseau qui va me conduire en Amérique est en rade ; il part demain : venez; rendez-moi à la vie et au bonheur.

» L'infortunée s'étant persuadée qu'Emmet partirait sans elle, lui répondit que le devoir la retenait auprès de son père,—un des plus grands orateurs de l'Irlande. Robert Emmet, au désespoir, se livra lui-même aux officiers de justice.

» Lorsque, accablé sous le poids des accusations produites contre lui, le jeune et courageux patriote irlandais

voyait son nom flétri, lorsqu'il restait frappé de cet abandon qui s'attache aux victimes de la politique, Sarah se lia plus étroitement au sort de son ami.

» Mais rien ne put sauver la victime ; Robert Emmet mourut par la main du bourreau. La passion de Sarah s'exalta par l'horreur d'une semblable destinée ; et aucun adoucissement, nulle espérance ne tempéraient l'amertume de sa douleur. Bannie par son père qui avait désapprouvé son amour, elle dut accepter l'asile que M. Cowper Penrose lui offrit dans sa famille. Des amis généreux et sensibles lui prodiguèrent en vain les soins les plus délicats ; tout ce que l'on tentait pour adoucir ses peines était inutile : sa douleur, aussi calme que profonde, ne lui permettait pas de plaintes ; elle se fixait sur son cœur et s'y glaçait.

» Seule au milieu des fêtes les plus brillantes, où ses amis parvenaient quelquefois à l'entraîner, le monde lui étalait vainement le prestige de ses plaisirs ; elle y paraissait comme dans la solitude du désert ; l'amitie même était impuissante contre des maux sans remède. L'interrogeait-on ? elle gardait le silence et pleurait. Si parfois, cédant aux instances de ceux qui l'environnaient, elle répondait quelques mots, son langage ressemblait à ces feuilles décolorées qui, par un reste de végétation, croissent sur un arbre déraciné. Je l'ai vue à Dublin dans un bal, offrant le tableau le plus mélancolique ; elle avait alors vingt ans : sa beauté était chaste et simple, sa taille élancée et souple ; ses grands yeux noirs, son regard douloureux et pénétrant révélaient une impression profonde ; la pâleur de son teint répandait sur ses traits réguliers cet intérêt qui naît toujours des passions ou des souffrances. Triste et pensive, elle errait comme une ombre qui vient attrister les banquets ; son attitude, sa démarche, sa physionomie annonçaient les efforts qu'elle faisait pour se vaincre et tromper un moment ses souvenirs ; mais, comme l'a si bien dit une femme célèbre : « ce qui blesse à mort, c'est la souffrance du lendemain sur la souffrance de la veille. »

» Après avoir parcouru des appartements somptueux où la clarté de mille flambeaux créait un jour factice, elle venait s'asseoir sur les marches de l'orchestre ; là, aussi isolée que sur les bords escarpés de l'Océan, dans le vague de sa raison égarée, elle chantait quelques strophes d'une mélodie nationale. L'expression de sa voix naïve et touchante arrachait des larmes à ces êtres livrés au plaisir, tandis que d'autres, qu'un sentiment de curiosité avait d'abord assemblés autour d'elle, s'en éloignaient, car il est des angoisses que les âmes vulgaires ne sauraient comprendre : elles aiment mieux en détourner leurs regards, que de chercher à les adoucir.

» Cependant sa douleur ne pouvait qu'être vivement sentie et partagée dans un pays où l'enthousiasme a tant d'empire. Un jeune et loyal officier, épris d'une constance si rare, pensant qu'une âme si pénétrée d'un souvenir saurait répondre à une affection sincère, le colonel S*** lui offrit sa main et son nom ; il brigua non son amour mais son estime, non sa tendresse mais son amitié. Elle refusa d'abord cette honorable proposition pour rester fidèle à la tombe dépositaire de ses uniques amours.

» Sa situation devenait néanmoins de jour en jour plus difficile ; sans appui, sans soutien, n'existant que par les bienfaits de ses amis, ce cœur tendre et pieux céda enfin à leurs sollicitations. Touchée du noble procédé du colonel S***, elle consentit à revêtir son nom et à marcher dans la vie sous sa protection.

» A peine son mari l'eut-il réconciliée avec son père, qu'il la conduisit en Sicile, espérant qu'un autre climat et de nouvelles impressions effaceraient de son souvenir l'image de ses infortunes ; mais tous ses efforts échouèrent : *le chagrin est la maladie du cœur, la maladie du corps est sa sœur ; ces deux jumelles sont rarement séparées pendant longtemps*.

» Cette jeune fleur, que le vent des passions avait flétrie, dépérissait rapidement. S'efforçant de sourire à son époux, de le tromper par une apparence de sérénité, l'infortunée cachait son désespoir ; mais cette contrainte achevait de briser les ressorts de son existence, et peu après son arrivée à Palerme, elle mourut à l'âge de vingt et un ans. ».

Comte A. de la Garde.

LE PEINTRE ET LE BOURGEOIS.

Charles, peintre de portrait. — Vous direz à madame que je suis à ses ordres.

Laurent, valet de chambre. — Oui, monsieur.

Charles seul. — Il y a ici beaucoup trop de lumière ; s'il était possible de fermer les persiennes de ce côté ? Je serai bien mal (il pose sa toile sur le chevalet) ; il y a des reflets partout. Je vais toujours tâcher d'ébaucher ma tête aujourd'hui. Mon Dieu ! que ce grand jour est incommode !

Laurent. — Madame va venir, monsieur.

Charles. — Voulez-vous fermer la persienne de ce côté ?

Laurent. — Fermer la persienne ?

Charles. — Oui, de ce côté.

Laurent. — Mais monsieur n'y verra pas clair si je ferme la persienne.

Charles. — Fermez-la de ce côté seulement.

Laurent. — Je veux bien la fermer ; mais vous n'y verrez pas assez si je la ferme. (Laurent ouvre la fenêtre et ferme la persienne, puis il vient se poser devant Charles, dont il suit tous les mouvements.) Est-ce que monsieur va faire le portrait de madame ? (Charles ne répond pas ; il met un morceau de blanc dans son porte-crayon et commence à le tailler.) Mais, monsieur, vous allez tout salir avec votre blanc d'Espagne.

Charles. — Mettez-moi quelque chose sous les pieds.

Laurent. — Qu'est-ce que monsieur veut sous ses pieds ?

Charles. — La première chose venue. (Laurent sort.)

Henriette (femme de chambre). — Monsieur a demandé un tapis ?

Charles. — Oui, j'ai demandé quelque chose pour mettre sous mes pieds.

Henriette. — Quel tapis faut-il à monsieur ?

Charles. — Ce que vous aurez sous la main.

Henriette. — Je vais voir, monsieur. (Elle sort.)

Charles, seul. — Elle est gentille, cette petite bonne ; elle a une jolie tête. Et cette dame qui ne vient pas !

Henriette apportant un tapis. — Monsieur, sera-t-il bon ce tapis-là ?

Charles. — Non, certainement; donnez-m'en un moins beau que celui-ci, je crains de le gâter.

Henriette. — Mais qu'est-ce que monsieur veut donc faire sur un tapis ?

Charles. — C'est pour ne pas salir le parquet en taillant mon crayon.

Henriette. — Est-ce qu'un torchon ne ferait pas la même chose ?

Charles. — Si fait.

Henriette. — Je vais en demander un à la cuisine. (Elle sort.)

(Mme Bidard entre par la porte du fond ; elle est coiffée en bandeau, un bouquet de coquelicots sur la tête, parure en corail ; vêtue d'une robe haïti en gros d'été, décolletée, très-ample, se tenant raide et figurant une sonnette de table; quatre broches en pierre le long du corsage ; bottines puce ; bagues de prix à tous les doigts.)

Mme Bidard. — Ah ! mon Dieu ! comme il fait noir ici ! on n'aura pas assujetti les persiennes, le vent les aura poussées. Bonjour, monsieur.

Charles, s'inclinant. — Madame...

Mme Bidard. — Je m'étais figuré que vous étiez plus âgé. Ah ça, mais vous n'y verrez pas ?

Charles. — Pardonnez-moi, madame.

Mme Bidard. — C'est comme vous voudrez, au surplus. Vous a-t-on apporté ce que vous avez demandé ?

Charles. — On va l'apporter, madame.

Mme Bidard. — Je ne sais pas, monsieur, si vous me trouverez à votre goût; je me suis si tellement pressée, j'avais si tellement peur de vous faire attendre, que je suis venue comme me voilà. C'est la première fois que je mets cette robe-là; en aimez-vous la couleur ?

Charles. — Elle est très-harmonieuse. (A part.) C'est ignoble.

(Élisabeth entre par la porte du fond, un torchon à la main.)

Mme Bidard. — Qu'est-ce qui se permet d'entrer sans frapper ?

Élisabeth. — C'est moi, madame.

Mme Bidard. — Ah ! c'est vous, mademoiselle; depuis quand entre-t-on dans un endroit sans frapper ? Je pouvais être occupée avec monsieur. Qu'est-ce que vous voulez ?

Élisabeth. — Je ne veux rien, madame ; j'apporte seulement un torchon qu'Henriette m'a dit d'apporter.

Mme Bidard. — J'avais dit, moi, à Mlle Henriette d'apporter un tapis à monsieur, pour mettre sous ses pieds ; pourquoi ne fait-on jamais ce que je dis ? Je n'entends pas qu'il entre jamais de torchon dans ma salle à manger, et cela sous aucun prétexte. C'est encore M. Laurent qui aura demandé cela pour s'éviter la peine de nettoyer. Si j'ai fait mettre monsieur ici, c'est qu'apparemment j'avais mes raisons. Je sais ce que c'est que les peintres ; ce n'est pas la première fois que j'en vois : je sais très-bien que c'est un état qui salit beaucoup. Mais n'importe, emportez votre torchon. M'entendez-vous?

. . . .

Charles. — Voulez-vous prendre la peine de vous asseoir, madame, je vais commencer.

Mme Bidard. — On n'a de la vie été enrhumée comme je le suis ; comment faut-il me mettre ?

Charles. — Il faudrait prendre une pose qui vous fût habituelle.

Mme Bidard. — Je vais me mettre comme quand je parle à quelqu'un. (Mme Bidard lève les bras en l'air dans l'attitude d'une personne suppliante.)

Charles. — Ne craignez-vous pas, madame, que cette attitude ne devienne bien fatigante ?

Mme Bidard. — Oh ! non, monsieur; j'ai l'air un peu délicat ; je ne le suis pas. J'ai nourri mes enfants, trois garçons et trois demoiselles ; j'ai perdu mes filles de la petite vérole, ce qui n'a pu cependant me déterminer à faire vacciner les garçons : ça les rend bossus, ce qui ne n'empêche pas de les pleurer tous les jours, mes pauvres enfants. Ma fille aînée aurait à présent dix-sept ans, la seconde en aurait treize et demi, et la troisième neuf. Les hommes ne sauront jamais ce que c'est que d'être mère ; j'ai avec cela un mari si original ; sortez-le de son cabinet, il n'y est plus.

Charles. — Je crois avoir eu l'honneur de le rencontrer souvent chez M. Véron.

Mme Bidard. — Peut-être bien... Je crois que vous avez raison. Je ne pourrai pas rester longtemps dans cette position-là : j'ai les bras que je ne les sens plus. Là surtout, à la saignée; un enfant en pleurerait. . . . .

Charles. — Vous vous êtes fait peindre plusieurs fois, madame !

Mme Bidard. — Oh ! bien des fois. J'ai un portrait de moi dans la chambre de M. Bidard ; c'est assez bien peint, mais pas ressemblant du tout. C'était un pauvre jeune homme qui m'a fait ce portrait-là. Il y a bien longtemps ; je n'avais pas encore épousé M. Bidard ; j'étais demoiselle. Il s'appelait, ce peintre-là... Comment diable s'appelait-il donc? j'ai son nom sur le bout de la langue, un singulier nom, un nom en *er*, il demeurait à la Croix-Rouge, de ces côtés-là... un élève de David... très-laid de figure... Si M. Bidard était là ! un nom bien connu, aidez-moi donc ; un nom en *er*.

Charles. — Je ne sais, madame.

Mme Bidard. — J'y suis ! Génovéfin. C'était M. Génovéfin ; avez-vous entendu parler de ce peintre-là !

Charles. — Jamais, madame.

Mme Bidard. — Génovéfin ? il a pourtant exposé ; il était à peu près de votre âge ; il est mort de la poitrine. Il peut toujours se vanter d'avoir fait beaucoup de chagrin à sa famille, qui ne voulait pas qu'il entreprenne cet état-là, et qui au fond avait bien raison, convenez-en.

Charles. — Non, madame, vous me permettrez de ne pas être de votre avis.

Mme Bidard. — Allons, je vois que vous ne valez pas mieux que les autres; vous avez aussi votre petite tête. Cependant j'ai toujours entendu dire que dans votre partie, si on n'avait pas le premier talent, on mourait de faim ; et puis vos couleurs, c'est très-mauvais pour la santé ; voyez ce pauvre Génovéfin. J'ai trois enfants, mais j'aimerais mieux les savoir tous les trois prêtres que de les voir prendre cet état-là. Plus je vais et plus je m'enrhume. Je ne saurais rester si longtemps en place. (Elle se lève.) N'ayez pas peur, je ne regarderai que quand ça sera fini. J'ai des crampes plein les jambes, je ne reste jamais si longtemps en place; quand il fait beau je suis toujours dehors ; j'aime

à trotter; nous avons une voiture; M. Bidard a son cabriolet, je ne m'en sers jamais, quelquefois le soir, et encore c'est quand je ne puis pas faire autrement. Je suis la femme la plus malheureuse!

. . . .

Mme Legros. — Bonjour, madame.

Mme Bidard. — Comment, Mme Legros, c'est vous! Par quel hasard? Permettez donc... (Elle l'embrasse.) Comment vous portez-vous, Mme Legros? et M. Legros ne vous a pas accompagnée?... Henriette, débarrassez Mme Legros de son manteau... Vous dînez avec nous?

Mme Legros. — Je ne puis avoir ce plaisir aujourd'hui,

Mme Bidard. — Et pourquoi ça?

Mme Legros. — Parce que je n'ai pas prévenu à la maison; on serait inquiet. J'étais sortie ce matin pour faire quelques emplètes, et quand j'ai vu le beau temps, je me suis dit : Je vais en profiter pour aller rendre une petite visite à Mme Bidard.

Mme Bidard. — Et voilà. Il faut avoir souvent des idées pareilles, Mme Legros.

Mme Legros. — Mais vous étiez occupée, madame; je vous demande pardon d'être aussi indiscrète.

Mme Bidard. — Pas du tout, Mme Legros; c'est moi, au contraire, qui vous demande bien pardon de vous recevoir dans la salle à manger. Nous allons passer dans le salon, si vous permettez...

Mme Legros. — Non pas, madame, nous sommes ici au parfait; je me retire si vous faites la moindre cérémonie.

Mme Bidard. — Donnez-vous au moins la peine de vous asseoir.

. . . .

Mme Bidart, rompant le silence. — Si vous voulez, monsieur, je vais reprendre ma position. (Se tournant du côté de Mme Legros.) Vous permettez, madame!

Mme Legros. — Comment donc, madame... Vous faites faire votre portrait?

(Elle se lève et gagne doucement la porte, en prenant le chemin le plus long.)

Mme Bidard. — Je fais faire mon portrait; oui, madame, je fais faire mon portrait, c'est pour mettre dans la chambre de mes enfants. (Avec une intention marquée.) Car j'ai le défaut d'être bonne mère. Jusqu'à présent, on n'a jamais pu bien m'attraper, madame.

Mme Legros. — Cela doit être très-difficile, madame..... Il doit commencer à se faire tard; je vais vous faire mes adieux.

Mme Bidard. — Comment, si tôt, madame?

(Charles, les bras croisés, les yeux fixés au plafond, assis devant son chevalet, attend l'issue de la conversation.)

Mme Legros. — Je vous en conjure, madame, ne vous dérangez pas. (Elles se disputent toutes deux le bouton de la porte.)

Mme Bidard. — Je ne veux pas vous laisser aller seule. (Les deux dames sortent en se faisant mille politesses.)

Mme Bidard, rentrant. — Monsieur, me voici entièrement à vous. (Elle s'étend sur une chaise.)

Charles. — J'aurai l'honneur de vous faire observer, madame, que dans le principe vous étiez placée à gauche.

Mme Bidard. — Je n'en sais rien, c'est bien possible; cette visite m'a toute bouleversée.

Charles. — Le corps un peu plus tourné de mon côté...

Mme Bidard. — Je vais me lever un peu (elle se lève); non, je crois que je serai mieux assise (elle s'assied.) Je ne conçois pas qu'il y ait des gens assez indiscrets pour ne pas voir que l'on est occupé; elle a bien dû voir en entrant que je faisais faire mon portrait. . . . .

Il y avait un temps infini qu'elle n'était venue; je me serais bien passée de sa visite. Vous m'avertirez quand vous en serez à ma bouche, n'est-ce pas? Vous ne m'avez pas entendu?

Charles. — Pardon, madame, vous me demandiez, je crois, si cette dame...

Mme Bidard. — Vous n'êtes pas du tout à ce que je vous dis... Je ne parle pas du tout de cette dame; il paraît que vous la trouvez à votre goût.

Charles. — Mais je lui trouve l'air très-distingué.

Mme Bidard. — Ne venez donc pas me dire ça, elle a l'air d'une folle, je n'oserais pas sortir avec elle; au surplus, si vous tenez à faire sa connaissance, vous lui ferez grand plaisir; c'est une maison dans laquelle on reçoit tout le monde. J'ai toujours défendu à mon fils aîné d'y mettre les pieds... En attendant, je vous disais donc, monsieur, pour en revenir à ce que je vous disais, que je vous serais obligée de m'avertir quand vous en serez à ma bouche, parce que j'ai une manière de la tenir qui n'est pas celle de tout le monde; vous m'avez entendue, cette fois?

Charles. — Oui, madame.

Mme Bidard. — Qu'est-ce qui frappe?

Henriette (entr'ouvrant la porte). — C'est moi, madame.

Mme Bidard. — Qu'est-ce que c'est encore?

Henriette. — Madame, voilà M. Arthur qui rentre avec un de ses amis, il monte à sa chambre.

Mme Bidard. — Que me dites-vous là? Mon fils est rentré? Je ne veux pas qu'il vienne à savoir que je me suis fait peindre; non, certainement, je ne le veux pas. (Elle rôde dans la salle.) Où me mettre à présent? Monsieur, je vous reverrai, n'est-ce pas?

Charles. — Oui, madame.

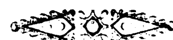
Mme Bidard. — Henriette, vous cacherez toutes les *bucoliques* de monsieur, je ne sais où, n'importe! où vous voudrez. Vous viendrez dîner un jour avec nous, n'est-ce pas?

Charles. — Madame, vous êtes trop bonne.

Mme Bidard. — Oui, oui, il faudra venir, nous ne serons qu'entre nous; j'enverrai chez vous; adieu, au plaisir. (Elle se sauve à toutes jambes, suivie d'Henriette.)

Charles seul. — Voilà une journée bien employée; il ne me reste plus qu'à prendre ma canne et mon chapeau. Peignez donc le portrait! (Il sort.)

HENRI MONNIER.



EXPOSITION DE BRUXELLES

EN 1848.

(*Huitième article.*)

Mme CALAMATTA.



ar opposition au talent de Mme O'Connell, nous essaierons de définir le talent de Mme Calamatta.

Autant l'une de ces deux femmes est altière, emportée dans sa manière, autant l'autre est froide, compassée, régulière, — je dirai même savante. Incontestablement ce sont les deux antipodes. Nourrie des idées et des études classiques jusque dans le bout des ongles, Mme Calamatta cherche avant tout la forme; et quand une fois elle l'a trouvée, elle la caresse avec amour, elle la perlèche, elle la façonne jusqu'à l'idéal ; elle en est esclave jusqu'à faire abstraction complète de la couleur. Mme Calamatta est une des plus ferventes admiratrices de M. Ingres, on peut le voir, et chacun sait quel cas M. Ingres fait de tout ce qui ne se résume point par un contour. Et comme *forma* vient probablement de *formosa*, — « *la beauté, c'est la forme !* » Voilà l'aphorisme de l'école à laquelle appartient Mme Calamatta. Il paraît, du reste, que c'est un travers de famille. M. Calamatta, ce graveur savant qui a buriné *le vœu de Louis XIII*, est également imbu de cette idée fausse et exclusive. Il se passionne tellement pour le maître qu'il reproduit et pour la forme, que lorsqu'il a le malheur d'essayer de l'école flamande, — Rubens, par exemple, — il prétend que Rubens est *à refaire*. Je suis persuadé, moi, que si Rubens revenait au monde, il trouverait moyen de *refaire* M. Calamatta.

L'*Eve* de Mme Calamatta est conçue dans ce système roide et sec qui s'éloigne le plus possible de la nature pour se rapprocher davantage du domaine de l'idéal. Je ne parle pas de la composition, elle est nulle et mal comprise; mais quant à la manière de peindre, c'est autre chose : on peut dire que c'est une belle œuvre. Et si l'on ne veut considérer que la pureté de la ligne, la fraîcheur des tons et le modelé des chairs, je dirai même que c'est une œuvre remarquable. Il est impossible d'être plus correct, selon l'antique, plus fin de contour, plus suave et en même temps plus arrêté de lignes; mais on se demande où donc est la pensée qui a dirigé une semblable composition. Pourquoi cette crudité dans les fonds et dans les accessoires? Est-ce pour mieux faire ressortir la *luxuriance* des formes, la juvénilité de la chair ? Mais alors il y a une pensée profane là où il doit y avoir une idée chrétienne. Ce n'est pas là, assurément, l'effet que Mme Calamatta a cherché à produire. Son tentateur, d'ailleurs, n'a rien de bien séduisant, et sa position de *Serpent entortillé autour d'un arbre*, n'est pas faite pour inspirer à Eve le désir de partager la pomme qu'il vient de cueillir.

En résumé, nous croyons que Mme Calamatta n'a peint son *Eve* que pour faire voir au public qu'elle savait *brosser une figure* (style académique), et qu'elle s'est beaucoup moins préoccupée de l'idée que de la forme de cette charmante enfant blonde et rose à laquelle elle a donné le nom d'*Eve* et qu'elle a dotée de longs cheveux d'or.

Le portrait de M. Calamatta est une œuvre fière. Le graveur italien, drapé dans son manteau, semble jouer un rôle de mélodrame. Ce n'est pas une œuvre mauvaise ; mais c'est toujours systématique, comme tout ce que fait Mme Calamatta.



Mme O'CONNELL.



rente-deux noms de femme, bien comptés, figurent au livret de cette année, c'est-à-dire, en d'autres termes, que trente-deux femmes ont envoyé leurs œuvres à l'exposition de 1848. Trente-deux ! Ni plus ni moins! — C'est juste un *trente-septième* de la population artistique de la Belgique, attendu que le catalogue comporte 1,186 numéros et que trente-sept fois trente-deux donnent 1,184. Voilà de la statistique, ou je ne m'y connais plus.

Mme Frédérique O'Connell est le plus nerveux et le plus mâle de tous ces talents féminins. Il y a de l'homme dans cette femme : il y a de l'homme par la puissance du coloris et par l'entraînement fougueux de la brosse ; mais il y a de la femme aussi, par la sensibilité, l'expression et la suavité de ses contours. Elle est femme encore par le choix de ses sujets; mais elle redevient homme par la manière franche et audacieuse de les aborder. Elle est tout feu. Quand elle tient une brosse en main, son talent la dévore ; il faut qu'elle brûle la toile, comme un coursier fougueux brûle l'arène quand il est lancé à fond de train au champ de course.

C'est surtout dans le portrait que brille Mme O'Connell. Celui de son mari, exposé au salon, est une œuvre remarquable. Il y a plus que de l'entraînement, il y a du délire dans la manière intelligente et large dont cette tête est peinte : c'est heurté, si vous voulez; mais c'est tellement frais, tellement puissant de ton, tellement fin de coloris, que nous n'hésitons pas à considérer cette œuvre, — après les portraits de M. Gallait, — comme l'une des meilleures du salon. Nous devons dire, toutefois, que Mme O'Connell est

une exception parmi son sexe. Sans doute il y a quelques femmes de talent :

« *Il en est jusqu'à* NEUF *que je pourrais nommer !* »

mais c'est la seule qui sorte vraiment hors de ligne et fasse faire une halte toute particulière à notre admiration.

Il y avait aussi à l'exposition quelques aquarelles et quelles *mines de plomb* fort remarquables de cet artiste.



Mme FANNY GEEFS.



usieurs fois déjà nous avons formulé notre opinion sur le talent de Mme Geefs. Au salon de 1845, elle avait abordé un immense sujet historique et biblique ; au salon de 1848, elle s'est contentée de rester dans les choses possibles, — pour une femme, — dans la réalité. Sa *sainte Agnès,* dont l'étoffage (*l'agneau*) est peint par M. Verboeckhoven , est une œuvre estimable; sa *Rêverie* également ; mais ce sont de ces œuvres qui ne frappent pas les yeux de la foule, parce qu'elles ne sortent pas de la ligne des choses ordinaires. On ne peut contester, cependant, à Mme Geefs un talent gracieux; elle a fait quelques tableaux qui ont mérité les honneurs de la reproduction : c'est là certainement un titre à l'estime publique.

Le portrait de M. Guillaume Geefs, peint par Mme Fanny Geefs, est une œuvre pâle et sans énergie ; cet homme, vêtu de noir des pieds à la tête, a quelque chose de fantastique qui rappelle *saint Bonaventure écrivant ses mémoires,* — de la galerie espagnole de Paris. — Il le rappelle, non pas comme puissance de couleur, ni comme solidité de ton, mais comme étrangeté de mise et d'ensemble. La toque de velours noir qui couvre le chef du sculpteur belge a vraiment quelque analogie avec le bonnet, noir aussi, qui couvre la tête du saint espagnol. C'est, au reste, la seule ressemblance qu'il y ait entre les deux œuvres : l'une est fade et timide, l'autre est nerveuse et puissante de couleur au plus haut degré ; il est vrai que le saint Bonaventure est signé : *Esteban Murillo!*



Mme VERVLOET.

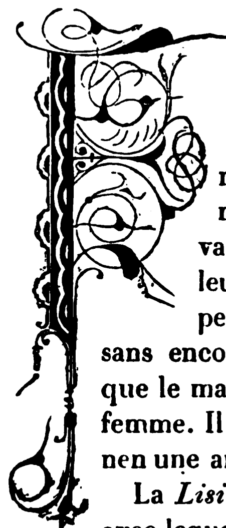


e velouté des fruits et le plumage si varié des oiseaux sont les difficultés auxquelles Mme Vervloet semble avoir voué son pinceau et sa vie. C'est une spécialité heureuse pour une femme ; ce n'est ni au-dessus de ses forces ni au-dessus de sa vertu. Le torse incarnat d'une pêche ou la plume émeraude d'un oiseau n'offrent rien de bien dangereux à étudier ; et la femme, dont la mission est sainte avant tout, peut au moins s'abandonner tout entière aux extases divines de la contemplation artistique. Voilà dans quelles limites nous comprenons le sentiment de l'art chez la femme, et voilà dans quelles proportions nous aimerions à le voir se développer chez elle. Une fleur, un fruit, un oiseau sont les emblêmes de la douceur et de la paix domestique; on peut donc permettre aux femmes de cultiver ce genre neutre et complétement sans danger pour le bonheur conjugal.

Les *fruits* et les *oiseaux* de Mme Vervloet sont peints avec infiniment de délicatesse ; ils dénotent chez leur auteur une habitude de consulter la nature, et c'est là le point capital pour un artiste : hors la nature point de salut. Nous félicitons Mme Vervloet d'avoir continué à suivre la route qui peut mener seule aux succès !



Mme BERTINE KUHNEN.



emme d'un artiste habile, de l'un de nos meilleurs peintres de paysages. Mme Kuhnen est élevée à une école qui ne peut permettre de supposer qu'elle exposât de mauvaises choses : en eût-elle l'intention, d'ailleurs, que son mari le lui défendrait. On ne peut pas signer un tableau Bertine Kuhnen sans encourir une grande responsabilité, attendu que le mari est solidaire des coups de brosse de la femme. Il en résulte que nous avons en Mme Kuhnen une artiste de talent.

La *Lisière d'un bois* est un excellent passeport avec lequel on peut se présenter à toutes les expositions publiques.



Mme CHAMPEIN.



ous les genres de peinture possibles ont été attaqués par Mme Champein à l'exposition de 1848. En tableaux d'histoire, elle a représenté *le Christ rencontrant les femmes de Jérusalem;* en tableaux de genre, elle a fait *Paul et Virginie,* où se trouve un fond de paysage; en tableaux de fantaisie, elle a créé *un Ange de plus*, — miniature à l'huile que nous avions déjà vue à l'exposition de Gand ; — enfin, en portraits, elle a peint une charmante petite blonde qui donne une bonne opinion du talent de cette artiste. Dans le Christ rencontrant les femmes de Jérusalem, on retrouve un peu de la manière de M. J. Van Eycken : cela n'a rien de bien surprenant, puisque Mme Champein est élève de ce professeur distingué ; mais il est de notre devoir de la prévenir de cette tendance qu'elle affecte à s'assimiler

les tons et jusqu'à la manière de peindre de M. Van Eycken. C'est un défaut que nous avons déjà reproché à quelques élèves de M. Navez, et que nous avons encore fait remarquer depuis, dans les œuvres de MM. Sudot, Bonet et Legrand, qui appartiennent également à l'atelier de M. Navez. Les peintres qui, comme Mme Champein, ont assez de talent pour marcher seules, doivent éviter ces réminiscences fatales que la postérité jugera beaucoup plus sévèrement que nous le faisons.

Un Ange de plus est non-seulement une gracieuse composition, c'est encore une gracieuse idée que nous aimons à retrouver dans les œuvres d'une femme, puisque nous sommes condamné à juger les œuvres des femmes artistes.



Petite chronique artistique, littéraire et dramatique.



On vient de réempailler, suivant l'habitude annuelle, toutes les statues du Parc, de sorte que l'étranger qui arrive à Bruxelles emporte avec lui un fort singulier souvenir de l'état de la sculpture en Belgique.



Le tirage de la loterie de l'exposition nationale des beaux-arts a eu lieu jeudi 14 décembre, entre une et deux heures, en séance publique, par les soins de la commission directrice et sous la présidence de M. le chevalier Wyns de Raucourt. Les formalités usitées ont été scrupuleusement suivies. Le nombre des actions vendues était de 4,434 ; un nombre égal de numéros a été placé dans la grande roue, tandis que dans la petite roue on a mis 93 numéros, représentant le chiffre des lots. De jeunes orphelines retiraient à la fois un billet de chacune des deux roues et les passaient aux membres de la commission, qui, après les avoir vérifiés, les proclamaient à haute voix.

Les lots peuvent être réclamés au Musée chaque jour, de 10 heures du matin à 3 heures de relevée, les fêtes et dimanches exceptés.

Voici l'indication des numéros gagnants :

280	308	319	337	345	390	413	452
458	464	477	482	519	566	569	605
736	801	858	948	953	963	966	1008
1017	1074	1090	1110	1131	1171	1173	1299
1317	1347	1431	1434	1518	1629	1631	1733
1780	1869	1961	1977	2029	2063	2068	2130
2205	2215	2271	2277	2299	2312	2332	2345
2377	2531	2536	2664	2725	2772	2820	2832
2899	2915	3004	3048	3168	3225	3278	3391
3404	3505	3506	3560	3581	3689	3743	3793
3817	3900	3950	4094	4098	4112	4187	4248
4266	4302	4347	4381	4433.			

Le Roi a gagné les six lots suivants : *Vue de la Vallée de la Meuse*, (effet de lune), par Van Bomberghem ; *Clarisse Harlowe*, par Eeckhout fils ; *le Christ* (gravure avant la lettre, sur papier de Chine), par les élèves de l'École de gravure ; *une collection de médailles*, par Hart ; *l'Entrée au port d'un bateau à vapeur*, par Schaefels ; *Halte de Piferari*, par Storms.



EXPOSITION NATIONALE DES BEAUX-ARTS. — ENCOURAGEMENTS.

Léopold, roi des Belges,

Revu les articles 31, 32 et 33 de notre arrêté du 3 avril 1848 ;
Vu l'article 3 de notre arrêté du 16 juin 1848 ;
Vu les propositions faites par le jury des achats et des récompenses de l'exposition nationale des beaux-arts de 1848, pour la répartition des encouragements pécuniaires ;
Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur ;

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Il est accordé, à titre d'encouragement, à l'occasion de l'exposition nationale des beaux-arts de 1848, savoir :

Aux sieurs Dutrieux, Amable, artiste sculpteur, une somme de 300 francs, à charge d'exécuter en grand sa statue en plâtre : *la Bacchante* ; — Van den Kerckhove, Louis, artiste sculpteur, une somme de 300 francs ; — Swiggers, artiste sculpteur, une somme de 300 francs ; — Jacquet, cadet, artiste sculpteur, une somme de 250 francs ; — Meuldermans, (J.), artiste sculpteur, une somme de 250 francs ; — Van Oemberg (Ch.), artiste sculpteur, une somme de 200 francs ; — Bottemane, Félicien, artiste sculpteur, une somme de 200 francs ; — Manche, Émile, artiste peintre, une somme de 300 francs ; — Soubre, Charles, artiste peintre, une somme de 300 francs ; — Degroux, Charles, artiste peintre, une somme de 250 francs ; — Brunn, Is., artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Becker, Léon, artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Mihquet, André, artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Angus, John, artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Roelandt, Édouard, artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Weiser, Bernard, artiste peintre, une somme de 200 francs ; — Devachez, graveur, une somme de 250 francs ; — Van Reeth, graveur, une somme de 250 francs ; — Demannez, graveur, une somme de 250 francs ; — Hemeleir, graveur, une somme de 200 francs.

Art. 2. La somme de 3,000 francs, montant des allocations précitées, sera imputée sur les fonds de l'exposition nationale des beaux-arts de 1848.

Art. 3. Notre ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 27 novembre 1848.



THÉATRE DE LA MONNAIE. — *Nabuchodonosor*, le nouvel opéra, fait fureur ; c'était justice. Il a été monté avec un soin tout particulier qui fait le plus grand honneur à M. Massol. On parle d'une pièce nouvelle de MM. Gustave Vaëz et Alphonse Royer, à laquelle la direction apporte tout le soin dont elle est capable.



THÉATRE DES GALERIES SAINT-HUBERT. — Malgré les *on dit* et les agaceries des petits journaux à un sou, la vogue s'acharne à ce théâtre qui poursuit radieusement sa carrière au milieu de succès mérités. M. Quélus, à la vérité, se donne beaucoup de peine pour atteindre ce résultat. Il monte pièces nouvelles sur pièces nouvelles, afin de ne pas laisser un instant de repos à la curiosité publique. A peine le *Livre noir*, *le Garçon de recette* et *Fualdès* sont-ils montés, que la compagnie italienne monte, de son côté, des opéras nouveaux. Après *il Barbiere* est arrivé *Ernani*, lequel, ainsi que ses aînés, attire une foule compacte. Les Galeries St-Hubert ont décidément résolu un problème resté jusqu'ici insoluble : « Il est possible de monter à Bruxelles un théâtre où l'on gagne de l'argent. »

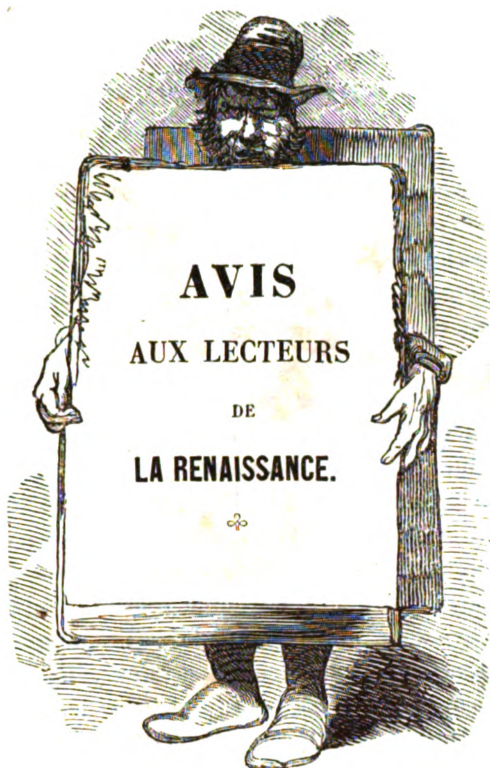


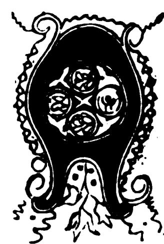
THÉATRE DU VAUDEVILLE. — Il se fait depuis quelques jours dans ce théâtre une exhibition de femmes charmantes dans une pièce intitulée : *les Amazones*. La pièce en elle-même, n'est qu'un prétexte. M. David est un homme habile qui saisit tous les prétextes au vol pour amener le public à son théâtre. Le public, en effet, ne fait pas résistance. Il applaudit à outrance les *amazones*, et par-dessus tout les manœuvres militaires commandées avec beaucoup d'entrain par Mlle Leroux, et exécutées avec beaucoup d'ensemble par une vingtaine de jolies femmes qui font les délices de tous les habitués. Le théâtre de M. David commence à faire des recettes suivies, et franchement, nous ne voyons pas de raison pour qu'il ne continue pas ainsi.



Planches. — Le dessin qui accompagne notre 13e feuille représente *les Fileuses de Fundi*, d'après un charmant tableau de M. Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles.






partir du 31 mars prochain, *la Renaissance illustrée* paraîtra RÉGULIÈREMENT TOUS LES DIX JOURS. Nous avons compris qu'une périodicité plus rapprochée nous permettrait de donner plus d'extension à notre texte et plus d'actualité à certaines nouvelles, qui n'ont d'intérêt pour les artistes et pour le public que lorsqu'elles sont mises en circulation à temps.

Au lieu de 24 *livraisons* et de 24 *planches* que publie annuellement *la Renaissance*, nous en publierons désormais TRENTE-SIX, sans qu'il soit rien changé aux conditions de la souscription.

Nous aurons donc ainsi une plus grande variété dans nos dessins et une plus volumineuse quantité de texte; deux avantages inappréciables.

Nous nous sommes entendus également avec certains éditeurs de Paris et de Londres pour publier les tableaux des artistes et les richesses des musées étrangers. Notre feuille, en vieillissant, acquérera ainsi une importance qui ne pourra lui être disputée par aucun recueil du pays. Les belles planches en couleur de l'ouvrage intitulé : *Le Moyen-Age et la Renaissance*, seront reproduites par nous avec les mille raretés que renferme ce livre, dont le prix sera de 500 francs lorsqu'il sera achevé.

La première planche de cette publication extrêmement curieuse est sous presse; nous en donnerons un spécimen dans une de nos prochaines livraisons.

La Renaissance continuera, comme par le passé, *à distribuer annuellement des lots à tous ses souscripteurs*. C'est là un principe, un des caractères distinctifs de sa fondation, dont elle ne se départira jamais. Nous pouvons même ajouter que les tableaux dont nous avons déjà fait l'acquisition pour la loterie prochaine du 31 mars, surpasseront en beauté tous ceux qui ont été donnés jusqu'ici. Les livres, albums et gravures seront également nouveaux, et nous éviterons à l'avenir de donner plusieurs fois la même chose de suite.

Nous prions donc nos souscripteurs qui aimeraient mieux recevoir *tous les* 10 *jours* leur journal par la poste, que d'attendre la répartition mensuelle ou de la quinzaine, faite par nos correspondants, de vouloir bien nous en avertir à l'avance.



LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES BELGES,

SON PASSÉ, SON PRÉSENT, SON AVENIR.


ous les contrastes sont dans la nature, aussi bien en politique qu'en littérature : il ne faut donc pas s'étonner des choses étranges que nous allons signaler.

Autant on a crié au scandale de ce que nous étions d'infâmes plagiaires, de forcenés forbans et de ce que nous n'avions pas de *littérature nationale*, autant on a dit que nous étions des niais quand nous avons essayé d'en avoir une, — c'est à dire quand nous avons voulu constituer sérieusement une *Société des gens de lettres belges*, — et on a essayé d'étouffer l'enfant au berceau. Vous croyez peut-être que ce sont les étrangers, — ceux que nous avons tant contrefaits, — qui se sont moqués de nous? Pas le moins du monde! Ils nous ont au contraire encouragés; mais ce sont nos frères, nos amis qui nous ont vilipendés; c'est nous-mêmes qui avons trouvé charmant de nous donner des soufflets; c'est nous-mêmes enfin qui nous sommes moqués de nous.

Et prenant à la lettre cette maxime machiavélique: « *il faut diviser pour régner,* » nous nous sommes séparés en deux camps ennemis, quand nous aurions dû nous réunir pour ne former qu'un seul faisceau et nous faire imposants par le nombre, à défaut du talent.

Aujourd'hui les nuances sont parfaitement tranchées.

Il y a les littérateurs, — et ce sont les bons, — qui font partie de la *Société des gens de lettres*; puis il y a les littératuriers de la *haute école*, qui ne sont pas assez littérateurs pour faire partie de la *Société*, mais qui sont assez ambitieux pour vouloir être quelque chose en dehors de la *Société*.

« Il en est jusqu'à SIX que je pourrais nommer! »

Ces messieurs forment une petite coterie à part: ils

trônaient autrefois *rue des Minimes;* mais comme on avait fait un mauvais calembour sur leur lirtérature, en la rapprochant du nom de leur rue, ils sont allés s'embusquer *rue de la Fourche*, afin de mieux faire passer la littérature nationale sous les fourches caudines de leur égoïsme. Ils ne sont pas nombreux; mais ils montent fort bien à cheval, et portent tous des gants jaunes. Ils forment une minorité imposante et musquée; c'est un petit gouvernement dans le gouvernement intellectuel : ils ont de petits journaux à eux, où ils émettent leurs petites idées; en possession des coulisses de nos théâtres, ils font représenter de petits drames devant lesquels ils battent des mains à se faire des crevasses à la peau. Ah c'est vraiment charmant !...

·Ces messieurs ne sont pas encore de l'Académie; mais ils sont un peu plus ennuyeux que des académiciens, et ils croiraient déroger à leur origine, s'ils s'abaissaient jamais à faire partie d'une Société qui a pour but de développer les idées littéraires en Belgique, et pour mission d'abolir la contrefaçon, en reconnaissant le grand principe des droits sacrés de la propriété intellectuelle.

Leur littérature nationale, à eux, consiste à travestir *Andersen*, à defigurer *Antonio Lopez* ou bien *José Esponceda*, et à calomnier *Sainte-Beuve*. Il est vrai que les écrivains chargés de distiller le fiel de la calomnie au sein de ce petit royaume d'aveugles,— où les borgnes sont rois, — ont commencé, d'abord, par renier leur patrie, puis ensuite par insulter à la réputation des célébrités du pays qui les admet au nombre de ses enfants. — Touchante harmonie, sympathique accord ! Et dire qu'il y a des gens qui ont la faiblesse de trouver cela de mauvais goût ! Allons donc, messieurs, vous n'entendez rien, absolument rien à la littérature nationale de la rue de la Fourche !... Pauvres gens que nous sommes !

Aussi, quand nous descendons au fond de tous ces scandales, quand nous analysons toutes ces misères cachées, tous ces égoïsmes privés, nous ne pouvons que répéter avec une tristesse profonde ce que nous avons déjà dit et redit si souvent : « Tant qu'il n'y aura pas unité de but, unité d'idées, unité d'action entre tous les membres de la famille littéraire belge, notre *littérature* sera toujours un vain mot et un mensonge, notre *nationalité* une dérision, une fiction insaisissable ! »

Eh quoi ! nous voulons fonder une nationalité littéraire, — disons-nous, — et nous commençons par saper et détruire tous les éléments qui peuvent constituer cette même nationalité !... Allons, allons, pygmées, descendez du piédestal où votre égoïsme et votre orgueil vous ont portés, et venez fraternellement tendre la main aux hommes de cœur et d'intelligence qui veulent sérieusement travailler à la rénovation littéraire de la Belgique. La *Société des gens de lettres* est déjà puissante. le festin où l'on vous convie a déjà de nombreux adhérents; mais la table est assez grande, cependant, pour admettre quelques convives de plus.

Le premier anniversaire de la fondation de cette Société marquera dans les fastes littéraires de la Belgique. Mais afin que le souvenir ne s'en perde point, nous consignons ici le rapport fait, au nom du comité, par M. Cappellemans. Il ne fait pas seulement connaître le but de la Société, mais encore il fait l'historique de son passé et présage son avenir. Ce document, conçu avec lucidité, écrit avec esprit, débité avec verve, a été plusieurs fois interrompu par de bruyants applaudissements dont nous ne sommes ici que le bien faible écho.

Messieurs,

Avant d'aborder le sujet important dont je suis chargé de vous entretenir, qu'il me soit permis d'expliquer, en peu de mots, la présence à cette tribune d'un orateur novice, dépourvu de tous les titres qui peuvent commander l'attention ou la bienveilance.

Ce n'est pas, messieurs, en mon nom personnel que je viens vous prier de m'entendre; le comité directeur de la Société des gens de lettres, dans le sein duquel j'ai été appelé à remplir, pendant la première année sociale, les fonctions de rapporteur, m'a chargé, en cette qualité, d'être ici son organe.

C'est donc le comité que vous allez entendre, c'est sa pensée que je vais traduire; et si, par hasard, il m'arrivait de parler comme si mon inspiration seule me guidait, vous voudrez bien excuser cette hardiesse involontaire, et vous ne croirez pas que je cesse de m'assimiler à ce signe numérique de la nullité, auquel la position qu'on lui fait occuper donne seule une valeur.

La Société des gens de lettres se hâte, messieurs, de vous présenter ses remerciments sincères de la bienveillante sollicitude que vous lui témoignez en daignant honorer de votre présence cette réunion, destinée à célébrer l'anniversaire de sa fondation.

Nous vous remercions du fond du cœur, messieurs, de la marque précieuse de sympathie que vous donnez à la cause de notre jeune littérature nationale en répondant à l'appel de ceux qui n'ont point, il est vrai, mission officielle de la représenter, mais qui veulent être sinon ses meilleurs avocats, du moins ses défenseurs les plus dévoués.

A ce titre, nous osons espérer que vous ferez rejaillir sur notre institution un peu de la sympathie que vous portez aux lettres belges, et nous vous demandons la permission de vous parler de notre Société avant d'entrer dans les considérations générales sur la littérature belge.

Nous tenons à vous dire ce que nous sommes, le peu que nous avons fait, ce que nous voulons faire, parce que nous voulons que vous puissiez juger plus tard de combien nous serons restés au-dessous de notre mission, ou apprécier le mérite que nous aurons eu à la remplir.

Je vais esquisser rapidement notre très-courte histoire. Une première année d'existence ne nous a pas fourni de longues annales, j'aurai bien du malheur si je ne suis concis.

L'idée de fonder la Société des gens de lettres appartient à M. Louis Schoonen, qui invita tous les écrivains belges, tous les amis des lettres, à discuter, le 26 août 1847, son projet de Société. Une assemblée peu nombreuse se trouva réunie, au jour fixé, dans les salons de la Société de lecture, à Bruxelles.

M. Schoonen exposa sa pensée; il avait été blessé de l'insouciance avec laquelle un pays qui professe pour les arts une idolâtrie, très-honorable d'ailleurs, laissait quelques écrivains courageux publier à grand'peine, de temps en temps, leur prose ou leurs vers; il regardait l'association comme le meilleur moyen d'aider au développement de la littérature nationale; il croyait qu'elle activerait ce développement en resserrant les liens de la confraternité; enfin qu'il était temps de donner aux éditeurs, assez irrévérencieux pour ne pas avoir confiance dans les manuscrits indigènes, cette leçon de voir publier avec succès, par une association de gens de lettres, des œuvres injustement dédaignées. L'assemblée applaudit à l'opinion de M. Schoonen, elle lui vota des remerciments, et elle décida qu'il était utile de mettre son idée à exécution.

M. Schoonen avait rédigé avec M. Michaëls un projet de statuts ; l'assemblée nomma une commission ponr l'examiner. Cette commission, présidée par M. de Peellaert, présenta le 14 novembre son projet définitif à une nouvelle assemblée générale convoquée dans la salle du Christ à l'hôtel de ville.

Ce projet donna lieu à des discussions assez vives. Il portait que la Société était instituée pour aider au développement des lettres belges et qu'elle publierait des ouvrages littéraires, écrits par des auteurs belges. Plusieurs membres de la réunion, et notamment quelques hommes que le pays s'honore de posséder, furent d'avis que les statuts attachaient trop d'importance à la publication des ouvrages et qu'ils désignaient beaucoup trop vaguement les autres moyens que la Société devait employer pour activer le développement des idées et des sympathies littéraires en Belgique.

L'objection était fondée. L'assemblée générale décida que le comité directeur formulerait un programme des devoirs que l'association s'imposait et tracerait nettement un cercle d'action.

Vous verrez tout à l'heure, messieurs, que le désir de l'assemblée a été satisfait. Mais il importe de nous arrêter d'abord un instant pour nous bien expliquer sous l'empire de quelles préoccupations les fondateurs de la Société attachaient tant d'importance, et pourquoi la Société attache tant d'importance aujourd'hui encore à cette partie des statuts qui détermine de quelle manière l'association se fait éditeur. La majorité de la commission de règlement avait jugé que, pour donner à l'institution nouvelle quelque chance de succès, il fallait traduire à de fréquentes reprises son travail intérieur par des actes palpables et matériels, qui vinssent révéler aux uns, confirmer aux autres l'existence vivace de l'institution; qu'il y avait dans cette idée des publications un moyen puissant de stimuler le zèle des écrivains; que tous les membres de la Société tiendraient à honneur de voir leurs œuvres publiées par les soins de leurs confrères, et que la sympathie publique serait éveillée par cet appui fraternel et désintéressé des intelligences.

On avait regardé cette publication d'œuvres nationales comme le meilleur centre d'action, parce que l'on avait pensé que tout le monde y verrait pour l'association une sérieuse raison d'être; enfin, cette idée de la publication de tous par tous avait été adoptée avec une grande faveur, parce que nous avions tous présent le souvenir littéraire et religieux du proverbe : *Aide-toi, le Ciel t'aidera !*

Nous voulions, pour mériter le concours du gouvernement et l'appui du pays, avoir tenté tout ce qu'il pouvait nous être donné d'accomplir, avoir travaillé, individuellement et tous ensemble, pour nous-mêmes, autant qu'il était en nous.

L'idée des publications adoptée comme un moyen de propagande littéraire d'une grande portée, la commission de règlement avait longuement discuté quel mode il convenait de suivre pour ces publications.

La majorité des membres, guidée par un sentiment de réserve et de délicatesse, ne voulait pas que le comité fût transformé en haute cour de justice littéraire et fût investi du droit de décerner à un ouvrage le triomphe, ou de l'envoyer, sans appel, aux gémonies. Cet honorable scrupule fit décider que le comité n'aurait le droit d'empêcher l'impression d'aucun manuscrit envoyé par un membre effectif pour être publié, et que le sort règlerait l'ordre des publications. La commission comprit d'ailleurs qu'elle consacrait pour une puissance aveugle un despotisme qui pouvait devenir fatal ; aussi décida-t-elle qu'il serait fait un rapport sur les manuscrits présentés, et que si une œuvre était jugée peu digne d'être publiée, son impression ne pourrait avoir lieu qu'avec l'insertion, en tête du volume, du rapport défavorable du comité. Aux yeux de la commission, la Société sauvegardait ainsi sa dignité, le public conservait son droit du juridiction suprême, et les garanties les plus complètes étaient données au *genus irritabile vatum ;* il devenait impossible, en effet, de formuler avec la plus légère apparence de raison cette accusation fâcheuse de coterie, récrimination habituelle de l'amour-propre blessé.

La proposition de la commission de règlement fut vivement combattue dans la séance de l'hôtel de ville ; mais finalement elle fut adoptée à une très-grande majorité.

Nos statuts nous défendent, messieurs, et à défaut de nos statuts la loyauté nous interdirait de vous rendre compte des travaux intérieurs du comité en ce qui concerne l'appréciation des manuscrits. Notre conseil des quinze est et restera, à cet égard, aussi secret que le redoutable conseil de la république vénitienne, avec lequel ce secret impénétrable est d'ailleurs notre seul point de ressemblance.

Nous nous sommes donc bornés ce matin, dans notre assemblée générale, et nous nous bornons encore actuellement, à déclarer, sans entrer dans aucune explication de détails, que nous avons reconnu, à l'unanimité, la nécessité incontestable de modifier le règlement en ce qui concerne la publication des manuscrits.

L'assemblée générale a adopté les articles nouveaux proposés par le comité, qui sont ainsi conçus :

« Art. 10. Quand le délai fixé pour l'envoi des manuscrits sera écoulé, le comité nommera dans son sein des commissions chargées d'examiner les ouvrages qui lui seront parvenus. Ces commissions lui adresseront leurs rapports sans retard. Il y aura au moins quinze jours d'intervalle entre la présentation du dernier rapport et la décision du comité. Les rapports dont le comité adopte les conclusions deviennent son œuvre.

» Ils sont communiqués aux intéressés, après avoir été transcrits par l'un des secrétaires, avec la signature du président, d'un vice-président et d'un secrétaire.

» Les membres du comité prennent l'engagement d'honneur de ne communiquer à aucune personne étrangère au comité les manuscrits sur lesquels ils ont à statuer, ni les discussions auxquelles l'appréciation des manuscrits donne lieu.

» Les membres effectifs qui adressent des ouvrages au comité, peuvent renfermer leur signature dans un pli cacheté. Ce pli ne sera ouvert que si le manuscrit qui le porte est choisi pour être publié.

» Après chaque publication, un appel est fait à tous les membres effectifs pour l'envoi des manuscrits parmi lesquels doit être choisi un nouvel ouvrage à publier.

» Art. 11. Les publications à faire dans chaque langue seront toujours en rapport avec le nombre des représentants que cette langue compte parmi les membres effectifs. Si, par exemple, la Société avait cent membres effectifs flamands et vingt membres effectifs français, il serait publié cinq ouvrages flamands sur un ouvrage français. Quatre ouvrages flamands seraient en ce cas publiés d'abord, et la cinquième publication serait un ouvrage français. »

Ce qui vous aura frappés, messieurs, dans ces articles 10 et 11, c'est qu'ils donnent au comité un pouvoir dictatorial. Aussi avons-nous vu, dans nos séances particulières, des amis fidèles, mais ombrageux, de la liberté s'effrayer d'un pareil absolutisme. Les susceptibilités doivent s'évanouir, les craintes se calmer devant une simple explication, car ce comité, qni est absolu, est le produit du suffrage universel ; il est nommé par tous les membres effectifs ou honoraires, il est soumis à la réélection. C'est donc la Société elle-même qui juge, et nous n'avons fait qu'appliquer dans une sphère plus étroite le principe qui confère le droit de législa-

tion du gouvernement, formé du pouvoir exécutif et des chambres, qui donne le droit de condamner et d'absoudre au jury.

Les scrupules de délicatesse qui avaient amené, il y a un an, la commission de règlement à confier au sort une partie des droits que nous attribuons aujourd'hui au jugement du comité, ont dû disparaître, non pas devant l'impossibilité de marcher avec les principes ultra libéraux que nous avions admis d'abord, mais devant une plus saine appréciation des choses.

Tous les actes de la Société doivent tendre à la prospérité des lettres belges; or, la publication d'un ouvrage médiocre nuit à cette prospérité, la publication d'un mauvais ouvrage peut lui être mortelle. La Société manque donc à sa mission lorsqu'elle emploie à la publication d'une œuvre médiocre une somme qui pourrait donner la réputation à un écrivain de mérite, encore inconnu. Il importe aux intérêts de la littérature nationale et à ceux de notre Société, qui veut servir sa cause avec le plus de dévouement et d'intelligence possible, qu'un auteur de talent ne puisse pas rester inconnu, et que pour lui le découragement ne précède pas la renommée.

Il y a un an, nous redoutions que si le comité choisissait les ouvrages à publier et réglait l'ordre des publications, on pourrait l'accuser de se laisser guider par un déplorable esprit de coterie; cette accusation sera désormais frappée d'impuissance, puisque les écrivains pourront, en nous adressant leurs manuscrits, ne nous montrer ni leur nom, ni leur écriture, et nous rester complétement inconnus.

L'an passé, nous avions peur de ne pas trouver d'hommes qui voulussent accepter la mission délicate que le règlement nouveau impose au comité; aujourd'hui, nous nous connaissons mieux, et nous pouvons attester que les membres du comité puiseront dans un dévouement sans bornes, la force d'accomplir leur tâche avec intelligence et pour la plus grande gloire des lettres belges.

S'il leur arrive de se tromper, et si un écrivain, froissé d'une injustice involontaire, en appelle de leur jugement à l'arrêt du public, si cet arrêt décisif casse leur jugement, certes ils éprouveront des regrets amers; mais ils trouveront encore dans la satisfaction du devoir consciencieusement accompli cette consolation puissante qui aide à subir patiemment les revers et qui cicatrise les blessures de l'âme. Une erreur ne leur fera pas perdre courage; ils se vengeront de n'avoir pas été à la hauteur de leur mission par un surcroît de travail et de zèle. Ils conserveront toujours une confiance aveugle dans la devise que l'association inscrit sur son drapeau : *Omnia vincit labor improbus!*

En somme, nous avons la conviction d'avoir introduit dans notre règlement une modification utile, nécessaire, et — chose rare — nous croyons pouvoir compter avec certitude sur une approbation unanime.

Le programme que vous avez sous les yeux vous prouve, messieurs (j'avais négligé de vous le faire remarquer d'abord), qu'un véritable patriotisme a présidé à la constitution de notre Société. L'appel du fondateur s'adressait à tous les littérateurs belges, à ceux qui écrivent en français comme à ceux qui écrivent en flamand : tous les membres des réunions où l'association se constitua partagèrent cette pensée de fraternité nationale; aucun d'eux ne voulut diviser la cause de l'intelligence et du progrès, ni reconnaître, entre les deux langues, une rivalité; tous ne voulurent voir dans les deux langues qu'une double puissance nationale, et c'est d'un accord unanime qu'elles furent conviées à se prêter un mutuel appui.

Notre règlement est conçu de telle sorte que la langue flamande et la langue française ont dans le comité directeur un nombre égal de représentants.

Nous comptons, il est vrai, plus de membres français que de membres flamands; cela n'a rien qui doive étonner : il en devait être ainsi, parce que déjà les Sociétés littéraires flamandes sont nombreuses, actives, prospères. Mais nous avons la conviction profonde que le nombre de nos membres flamands s'accroîtra dès que les écrivains flamands auront reconnu l'incontestable utilité de notre institution, dès qu'ils seront convaincus que nons les appelons à se réunir à nous, autant dans leur intérêt que dans le notre.

Les hommes de lettres belges qui écrivent en français devaient, disais-je, se montrer plus empressés de venir à nous, car leur cause est celle qui a le plus besoin de protection, de défense : la littérature flamande est florissante en Belgique, elle est appréciée à l'étranger. Nous avons vu et nous voyons encore des savants et des poëtes de l'Allemagne suivre le mouvement littéraire flamand. Hoffman von Fallersleben, Mone et les frères Grimm exploitent les siècles passés, tandis que l'archevêque de Breslau, Mgr Diepenbroek, O. Wolff, Overmann, W. Wolf, Von Ploennies et beaucoup d'autres traduisent les meilleures productions modernes.

Parmi les prosateurs flamands, M. Conscience a eu une vogue inouïe; il n'est pas un seul de ses ouvrages qui n'ait obtenu les honneurs de la traduction, non-seulement en Allemagne, mais encore en Angleterre et en Italie.

MM. Van Kerckhoven et de Laet ont eu également plusieurs romans traduits en allemand, et feu Willems s'était acquis en Allemagne une réputation méritée de littérateur, de linguiste et d'archéologue.

Parmi les poëtes flamands, Prudens Van Duyze est populaire au delà du Rhin; Nolet de Brouwere Van Steeland, Ledeganck, Van Ryswyck ont vu traduire un grand nombre de leurs poésies; je pourrais vous lire jusqu'à trois tradnctions allemandes de l'*Ode aux Germains* de M. Nolet de Brouwere Van Steeland!

Je ne puis tout citer, messieurs; je me borne donc à rappeler encore que Firmenich a, dans ses *Germaniens Volkerstimmen*, beaucoup glané dans les champs fertiles de la poésie flamande ancienne et moderne; enfin que, dans nn ouvrage fort sérieux publié il y a peu de mois, Hofken s'est occupé, en homme qui aeprofondément étudié son sujet, de la plupart de nos célébrités flamandes.

Nous sommes donc fondés à dire que les Flamands devaient naturellement se presser moins que nous pour aider au développement d'une institution destinée à éveiller des sympathies littéraires qui sont chez eux vivaces et anciennes. Mais nous ne désespérons pas de leur concours; nous savons qu'ils ont toujours une part de sollicitude en réserve pour tout ce qui touche aux gloires nationales. Les Flamands qui ont travaillé avec nous diront à leurs frères et aux nôtres que la Société des gens de lettres belges confond tout le pays dans un même amour; que ce qu'elle veut avant tout, c'est la prospérité de la Belgique par la prospérité des neuf provinces; que ce qu'elle veut, c'est de voir la Belgique occuper dans l'ordre intellectuel, par le progrès des lettres, la position élevée que l'Europe lui assigne dans l'ordre politique et matériel.

Il y a un an, messieurs, on aurait pu nous taxer de mauvais goût, si nous avions osé parler ainsi de notre pays; aujourd'hui, il y aurait fausse modestie à craindre de répéter le jugement porté sur la Belgique par la presse européenne, per les assemblées législatives, par les rois et par les peuples.

La Société a deux catégories de membres : les membres effectifs et les membres honoraires. Les hommes de lettres belges et les jeunes gens qui entrent dans la carrière littéraire forment la première catégorie; les personnes jalouses de contribuer au progrès des lettres prennent place dans la seconde. Nous comptons aujourd'hui 58 membres effectifs, 28 membres honoraires.

M. le ministre de l'intérieur a bien voulu accepter le titre de membre protecteur la Société. Il nous a prouvé, avant même de l'accepter, qu'il ne le considère point comme un vain titre, mais comme un titre qui oblige.

Nous avons publié deux ouvrages : *Het Klaverblad* (la Feuille de Trèfle), recueil de poésies de M. Prudens Van Duyze ; *Fictions et Réalités*, recueil de poésies, par Mme Félix de la Motte ; un ouvrage français et un ouvrage flamand.

Un nouvel appel a été fait aux membres effectifs, nous ne savons pas encore le titre de l'ouvrage qui sera publié.

Nous ne nous sommes point exclusivement occupés de publications ; la Société a été appelée une fois à défendre les droits méconnus d'un écrivain, elle a obtenu justice.

Quand l'Académie royale, adoptant la proposition de M. Baron, l'un de ses membres, a appelé l'attention du gouvernement sur la situation précaire des théâtres en Belgique, notre comité a adressé à M. le ministre de l'intérieur un manifeste dans le même sens et il a remercié l'Académie de l'initiative heureuse qu'elle avait prise.

M. le ministre de l'intérieur nous a exprimé ses regrets de ce que les circonstances actuelles ne lui permissent pas de faire droit à de justes réclamations; mais il nous a donné l'assurance de toute sa sympathie : il nous a promis de faire étudier soigneusement une question qui préoccupe depuis longtemps le gouvernement.

M. le secrétaire perpétuel, de son côté, nous a écrit, au nom de la classe des beaux-arts de l'Académie : « Que la classe recevait avec reconnaissance nos remercîments, qu'elle n'en poursuivrait qu'avec plus d'ardeur la noble mission qui lui est confiée, et que, malgré toutes les difficultés qu'elle pourra rencontrer, elle s'efforcera toujours de prêter son appui à tout ce qui peut donner plus d'éclat à la littérature et aux arts en Belgique. »

La Société n'a pas reçu seulement ce double témoignage de sympathie, le gouvernement lui a accordé un subside de 300 francs pour aider à ses publications. Elle ne s'est pas bornée non plus aux démarches dont je viens d'avoir l'honneur de vous entretenir ; son comité, sollicité par l'administration des théâtres royaux, a appuyé la demande faite au conseil communal, par cette administration, pour obtenir un subside extraordinaire. Il est vrai que cette fois notre intervention est restée vaine ; mais il n'y a eu ni manque de zèle d'une part, ni mauvaise volonté de l'autre : nous avons échoué devant une impossibilité matérielle de succès.

Je ne dois pas oublier de mentionner que notre situation financière est bonne. Nous ne sommes pas riches, mais nous ne sommes pas en déficit.

La Société possède une bibliothèque. Nous devons des remercîments à l'Académie royale de Belgique, pour la collection de ses mémoires qu'elle nous a envoyée ; à MM. de Stassart, Nolet de Brouwere, Quetelet, Baron, de Peellaert, Henriet, Jobard, Colson, Deltenre, Toilliez, Siret, Lavry, Roelandts et Schoonen, qui nous ont offert leurs ouvrages ou des ouvrages d'écrivains belges. Nous avons fait un appel à tous nos membres pour qu'ils contribuent à doter la Société d'une bibliothèque nationale.

Voilà, messieurs, le récit de notre première année. Nous n'avons négligé aucun des devoirs imposés au comité, et nous avons terminé ce matin nos travaux annuels en soumettant à l'assemblée générale la révision du règlement.

Dans cette première année, nous n'avons guère révélé notre existence que par nos publications, aussi a-t-on généralement regardé ces publications comme le seul but de notre Société.

Cependant le nombre de nos membres n'a pas cessé de s'accroître : la progression a été peu rapide, mais elle a été constante, et la Société est en droit, aujourd'hui, d'espérer une grande prospérité, dès qu'il sera avéré qu'elle travaille avec toute l'activité possible au développement des idées et des sympathies littéraires.

Nous voulons que bientôt personne ne puisse plus nous contester cette activité. De courtes explications vont vous mettre en état, messieurs, de condamner la vanité de nos espérances ou de les partager. Jusqu'à présent les membres de notre Société étaient unis seulement de nom, sur les registres du trésorier et des secrétaires; la plupart sont encore inconnus les uns aux autres : nous établirons entre eux des relations plus intimes, en les invitant à se réunir, tous les mois, dans une séance littéraire. Ces séances se composeront de lectures et de discussions sur les questions qui intéressent les lettres. L'association cherchera pour la tenue de ces séances un local convenable; elle serait heureuse de pouvoir s'entendre à ce sujet avec une Société artistique.

Si nous parvenons à nous procurer un local assez vaste, nous convierons à ces séances non-seulement les membres de la Société, mais tous les écrivains, tous les amis des lettres ; nous travaillerons à faire de ces réunions le moyen efficace d'une salutaire propagande.

Il est grand temps, messieurs, de se préoccuper de la littérature ; car si la Belgique politique, industrielle, commerciale, artistique fait l'admiration du monde et son envie, en revanche, la Belgique littéraire n'existe pas pour lui. On sait dans l'univers entier que la Belgique est une terre où règnent ensemble l'ordre et la liberté ; on sait qu'elle invente et qu'elle construit des machines, qu'elle est habile dans les transactions commerciales, que ses artistes taillent de magnifiques ou de gracieuses statues, qu'ils peignent des chefs-d'œuvre; les instrumentistes belges sont applaudis et fêtés dans toute l'étendue des deux hémisphères; mais le monde ne sait pas si le Belge parle une autre langue que le flamand, s'il parle une autre langue qu'il sait écrire ! On feint de ne pas croire à l'étranger, et peut-être ne croit-on pas que ce peuple, qui répand sur la moitié du globe les reproductions à prix réduit des écrivains français, puisse avoir une expression littéraire à lui !

Qui songe à demander, en effet, au lithographe un tableau original ? qui soupçonne le pressier d'être poëte? Le monde ne connaît la Belgique sous le rapport littéraire que pour un vaste atelier d'imprimerie d'où les auteurs sont absents. Heureuse encore la Belgique si l'étranger ne lui reproche pas d'être une imprimerie sans correcteur intelligent !

Le monde peut croire qu'une loi fatale déshérite les Belges du sentiment, de l'invention littéraire; et cependant nous avons des historiens, des penseurs, des poëtes : mais nous sommes seuls à les connaître, parce que nous nous sommes jusqu'ici occupés d'eux si peu, parce que nous les avons si peu honorés, que c'est à peine s'il leur a été permis de se révéler et de vivre.

Trop longtemps, messieurs, on a regardé en Belgique les écrivains comme des hommes de loisir ; trop longtemps on s'y est montré peu soucieux de l'importance des lettres, et l'indifférence a été si grande souvent, que je me demande s'il n'y aurait pas utilité à insister sur cette question grave de l'importance d'une littérature nationale en Belgique ; si celui-là n'aurait pas bien mérité de la patrie, qui publierait une analyse de ce qui a été écrit de vrai et de beau sur l'influence des lettres? L'homme de lettres, selon La Harpe, est celui dont la profession principale est de cultiver sa raison pour ajouter à celle des autres. Sans prétendre que tous les gens de lettres sont à la hauteur de cette profession, on peut dire que l'exactitude de la définition de La Harpe ne saurait être contestée. Elle démontre, à elle seule, l'intérêt positif qu'il y a pour une nation à posséder des écrivains et une littérature.

Et si la littérature est l'expression de la société, comme l'a dit M. de Bonald, comme l'ont pensé avant et après lui les hommes

dont la parole a le plus d'autorité; si la littérature révèle le caractère, les pensées d'une nation, le mouvement de l'intelligence et de la civilisation chez un peuple, n'y a-t-il pas pour la Belgique un immense intérêt national à s'étudier elle-même dans sa littérature, à révéler, à enseigner peut-être au monde, par sa littérature, ce sentiment de libéralisme religieux et honnête qui respecte tout ce qui est respectable, ce culte de la liberté réelle qui porte autant de haine à la licence qu'au despotisme, cet amour du progrès, exempt de crainte mais exempt aussi de témérité, toutes ces vertus enfin, dont je ne poursuis pas l'énumération, mais que l'histoire impartiale louera dans notre pays, que l'Europe contemporaine estime chaque jour davantage et qu'elle respectera d'autant plus qu'elle pourra mieux les apprécier.

Ah ! nul de vous n'en doute, n'est-ce pas, messieurs? la splendeur littéraire de la Belgique est un but que tous les Belges doivent être ambitieux d'atteindre. Oui, ceux qui travaillent à doter notre patrie de cette gloire nouvelle méritent les sympathies du pays et la sollicitude du gouvernement. Dans ces dernières années, ces sympathies se sont échauffées, cette sollicitnde s'est révélée. Mais les sympathies du pays peuvent grandir encore, la sollicitude du gouvernement n'est pas arrivée à son degré extrême.

Le gouvernement ne doit pas craindre d'élever les subsides accordés aux lettres au moins à la hauteur des subsides accordés aux arts; car si les arts se divisent en branches nombreuses, la littérature aussi a des subventions. Nous savons gré au gouvernement de ce qu'il a fait pour les lettres, et nous saisissons avec bonheur l'occasion solennelle qui nous est offerte d'assurer M. le ministre de l'intérieur, en particulier, de notre reconnaissance profonde de l'intérêt qu'il leur a témoigné. Ce que M. le ministre de l'intérieur a fait ne nous a point surpris, nous nous attendions à quelque mesure bienfaisante, car nous le savions l'homme d'initiative et ami des lettres ; nous ne doutions pas qu'il trouverait, au milieu des soucis politiques et des crises financières, des heures d'attention pour les progrès intellectuels du pays. Nous remercions M. le ministre de ce qu'il a fait avec une gratitude d'autant plus chaleureuse, que nous avons la conviction de voir bientôt des actes nouveaux suivre les actes auxquels nous venons de faire allusion.

Peut-être le gouvernement ne pourra-t-il pas accorder aux lettres tout l'appui nécessaire sans le concours des chambres législatives, et peut-être on nous dira que le moment est mal choisi pour appeler l'attention des chambres sur la littérature ; qu'en ce moment les idées littéraires sont reléguées au second plan, au moins ; que le crédit public et les questions politiques doivent être les sujets exclusifs des méditations de nos législateurs ; qu'il n'est pas possible d'allouer à la littérature de nouveaux subsides, lorsque de toutes parts on réclame des économies !

Ne nous exagérons pas aucune difficulté, messieurs : laissons aux affaires de l'ordre matériel l'importance qui leur appartient; mais ne mettons pas les intérêts moraux au rang des questions secondaires. N'oublions point que les ministères meurent écrasés sous des discussions politiques bien plus souvent qu'ils ne sont condamnés par leur peu de soin des affaires matérielles de l'administration. Nous croyons, nous, à nos législateurs assez d'intelligence et d'activité pour être convaincus qu'ils peuvent suffire pour tenir compte à la fois de tous les véritables intérêts du pays.

Le temps nous manque pour examiner de combien les allocations portées au budget pour les arts et les lettres ont besoin d'être augmentées, ou s'il suffit de donner aux crédits alloués une meilleure application. Nous admettrons qu'un chiffre nouveau, un peu élevé, doive être porté au budget des dépenses, et nous vous demandrons avec confiance si ce chiffre ne pourrait pas être voté, même entre deux votes de stricte économie; s'il n'est pas de l'honneur d'une assemblée législative qui ne veut accorder sur elle à aucune assemblée politique du monde un avantage de libéralisme éclairé, d'oser reconnaître l'urgence d'une augmentation de crédit pour le progrès intellectuel du pays ? Oserez-vous prétendre que vous êtes une nation éclairée et progressive, une nation qui marche à la tête de la civilisation, si vous encouragez, par l'allocation de crédits nouveaux, l'agriculture qui donne la nourriture au corps, et si vous n'avez aucun souci de la stérilité de la littérature qui doit donner la nourriture à l'esprit ?

Messieurs, j'en suis certain, vous applaudiriez le ministre qui proposerait aux chambres d'accorder quelques milliers de francs de moins pour faire courir les chevaux et quelques milliers de francs de plus pour faire courir les idées !

Nous l'avouons, messieurs, nouso sons beaucoup attendre du ministre qui a osé demander le premier crédit pour la construction d'un chemin de fer. Nous osons attendre de lui, devant les chambres, une sérieuse considération et un respect véritable pour la littérature !

Le gouvernement ne peut pas craindre d'appeler sur les lettres la sollicitude de la législature; car ces jours-là doivent être passés où un écrivain entrait dans la diplomatie, quoiqu'il eût écrit un beau drame ! L'exemple de la France et de l'Angleterre est là pour instruire de l'importance des lettres ceux qui ne veulent pas se rappeler que des hommes appelés par le Roi et par le vœu du pays à la direction des affaires étaient des publicistes en 1830 ! En France, en Angleterre, combien d'hommes n'a-t-on pas vus sortir du cabinet de l'écrivain pour prendre le portefeuille du ministre? Oublie-t-on Shéridan ou Guizot? Et dans ces derniers temps, quand l'Europe, ébranlée par la chute inattendue d'un trône, mettait sur pied ses armées, qui donc est venu rendre au monde qui tressaillait d'épouvante un peu de confiance et de calme? Qui donc a épargné à l'Europe, à l'univers peut-être, les horreurs d'une guerre générale? Qui donc a dompté la fureur sanguinaire d'une populace ivre de liberté? C'est un poëte ! C'est un poëte immortel qui a répandu sur la France et sur toute la terre les trésors de religion, de piété, d'amour que renfermait sa grande âme; c'est un poëte dont les œuvres avaient d'avance soumis tout son immense auditoire à la magie de sa parole !

N'est-ce pas un homme de lettres encore qui vient de rédiger la charte de la propriété, et de rassurer, par la puissance inflexible d'une logique rigoureuse et une saisissante éloquence, la société tremblante devant les doctrines destructives qui s'attaquaient, avec la férocité d'une horrible faim inassouvie, aux principes les plus anciens et les plus sacrés?

N'oublions point, messieurs, cette union intime de la politique et des lettres, union intime parce que les études et les travaux littéraires préparent l'esprit et la raison à une saine appréciation des intérêts sérieux, parce que la lettre enseigne la parole, parce que le style forme l'orateur. Les preuves de cette union intime, de l'influence heureuse de l'étude littéraire sur l'homme politique, vous les trouverez partout dans ce siècle et dans le siècle passé. Sans l'étude des lettres, pas d'orateurs; c'est en étudiant le monde de l'intelligence que l'homme peut se préparer à être le défenseur des intérêts politiques, les plus grands après ceux de la religion, ceux, comme on l'a dit avec tant de justesse, qui sont les plus faits pour inspirer une vive et soudaine éloquence.

Nous ne rangeons pas, messieurs, les membres des chambres belges parmi les indifférents en matière de littérature. Nous croyons qu'ils reconnaissent l'importance des lettres, comme vous la reconnaissez vous-mêmes; car il devient impossible de la nier dans une époque où le coup d'une idée ébranle plus que le choc d'une bataille, où la tribune a plus de puissance qu'une armée,

où les livres font tantôt les révolutions, tantôt préservent souvent de grands désastres.

Loin de redouter les chambres, nous osons compter aussi sur elles : peut-être seulement devons-nous craindre qu'elles ne consentent à encourager que la littérature savante, sérieuse et les travaux académiques.

Naguère en France une longue discussion occupa le public, alors assez tranquille pour s'intéresser à des controverses littéraires : un critique célèbre, professeur de l'Université, faisait la guerre à la littérature facile, que défendait un autre critique non moins célèbre, mais qui n'était pas professeur de l'Université. La littérature facile, celle des romans, des poésies, des fantaisies et des nouvelles fut rigoureusement pourchassée; mais elle ne s'en porta pas plus mal : elle continua gaillardement son chemin, narguant le chevalier de la littérature savante dont la lance infatigable et la dague terrible ne parvenaient pas à l'immoler ! Avant M. Nisard, Bossuet avait dit qu'il y a quelque chose de creux dans la poësie, et avant Bossuet, Platon avait chassé les poètes de la république. On peut se glorifier en méprisant la poésie de marcher sur des traces illustres; mais on oublie que si Platon et Bossuet sont des autorités respectables en plus d'une matière, il ne faut pas attacher la valeur d'une condamnation absolue à leur opinion en matière poétique. Platon chassait les poëtes à titre de corrupteurs; Bossuet à qui sa gravité apostoliqne interdisait presque de raisonner sur les lettres, comme le fait judicieusement observer Villemain, était malgré lui un grand poëte : le dédain qu'il professait pour la poésie ne l'empêchait pas de l'aimer, et c'était avec un véritable enthousiasme qu'il parlait d'Homère et de Virgile.

Non, messieurs, la poésie n'est point chose creuse ; la poésie, que les peuples de l'antiquité appelaient la langue des dieux, est en effet ce qui rapproche le plus l'homme de la Divinité. La poesie, c'est la rêverie, la passion, la raison de l'homme, rayonnant des régions les plus hautes de l'intelligence et du plus profond du cœur sur tout ce qui est dans l'univers. C'est le fluide qui naît du contact de l'âme avec les êtres et les choses de la création, quand elle contemple l'ensemble ou les détails de la grande œuvre divine ; c'est une langue d'harmonie que le Ciel a donnée à l'homme pour louer Dieu et pour célébrer tout ce qu'il y a de grand, de beau, de saint sur la terre ; c'est la langue qui traduit le mieux ce que l'esprit a de plus délicat, de plus fin, de plus généreux, ce que le cœur a de plus énergique ou de plus tendre ; la poésie, c'est la compassion qui fait pleurer sur toutes les infortunes, c'est la vénération qui se prosterne devant tout ce qui est respectable ; c'est la langue de l'enthousiasme ardent et sincère, c'est le cri de la conscience ! La poésie n'est pas une faculté qui s'acquière, c'est un don de nature ; elle est vieille comme le monde, car le sentiment poétique est né dans l'homme du moment où Dieu mit le souffle de son esprit dans sa créature. Elle a traversé tous les orages, toutes les révolutions, parce qu'elle est répandue partout, parce qu'elle planera encore sur les derniers débris du monde, parce qu'elle a été donnée au monde et qu'elle n'est pas née de la terre ! Le vrai poëte, autant et plus que le véritable orateur, doit être un homme honnête et vertueux, *vir probus;* son cœur et son esprit plus élevés que l'intelligence et les sentiments vulgaires ennoblissent ce qu'ils touchent, élèvent les âmes de ceux à qui ils parlent, les électrisent et les entraînent à leur suite ! Ah ! messieurs, respectons les poëtes, et si nous avons besoin d'apprendre à les respecter, écoutons un poëte nous dire lui-même sa mission :

Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté !
Il inonde de sa lumière
Ville et déserts, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
A tous d'en haut il la dévoile;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs !

Et ceux qui ne veulent pas considérer de si haut la mission du poëte peuvent-ils nier que la lecture des poëtes est tout au moins le délassement le plus doux et le plus noble, qu'elle élève l'esprit qu'elle porte à la réflexion, qu'elle élève l'intelligence ? Oseront-ils dire que, même à ce seul point de vue, les poëtes ne méritent pas quelque sollicitude aussi ? Oseront-ils nier que dans cette littérature facile qu'ils condamnent parce qu'elle n'a pas une utilité directe, se réfugie le sentiment artistique qu'ils doivent respecter là, comme ils le respectent sur la toile ou dans le marbre ?

Encore une fois, messieurs, aimons les historiens ; mais aimons aussi les poëtes : les uns et les autres, les poëtes surtout, ont été de tout temps considérés par les nations comme des hommes revêtus d'un sacerdoce plus saint que nul autre, puisqu'il se confère par la vocation venue d'en haut et non point par un pouvoir humain.

Chez toutes les nations, chez celles où la nature faisait les mœurs, comme chez celles où la civilisation les avait polies, les poëtes, qui étaient dans l'origine les seuls philosophes et les seuls historiens, ont été écoutés et respectés par le peuple qui vénérait en eux des hommes d'étude et de méditation, qui les vénérait parce qu'il croyait que la pensée est la route qui met l'âme en communication avec Dieu. C'est une antique et populaire croyance qui a inspiré à Dante de peindre la séparation éternelle entre l'enfer et Dieu en appelant les damnés : « une foule malheureuse qui ne pense plus (*Le gente dolorose ch' anno perduto il ben del intelletto.*)»

Non, messieurs, le culte des lettres n'est point un délassement ; l'écrivain est un artiste civilisateur quand il respecte sa profession au milieu d'un peuple qui la respecte. Les écrivains amateurs seuls sont inutiles. Pour que les arts soient florissants, il faut qu'ils soient cultivés par des hommes qui font de l'art leur étude sérieuse, constante et principale; il en est de même des lettres. Aussi est-il temps que les amateurs littéraires ne soient plus en Belgique que des hommes qui se font modestes, parce qu'ils ne sentent pas brûler dans leur sein le feu sacré qui fait bouillonner un courageux orgueil. Les amateurs artistes ou littérateurs n'ont de valeur que pour eux, ils n'en ont aucune pour un pays.

Le temps est venu où la Belgique doit prouver qu'elle apprécie l'importance des lettres, où elle doit reconnaître aux écrivains le prix de leur labeur. Nous ne sollicitons pas, en ce temps d'économies, comme on l'a fait naguère, la jouissance des sinécures de l'administration ; nous ne ferons pas exception dans le pays qui réclame la suppression de toutes les sinécures. Ce que nous demandons, c'est que toute propriété littéraire ait une valeur en Belgique : nous ne mendions point de faveurs pour les écrivains; mais nous demandons que leurs droits soient établis, respectés. Et si je ne craignais de nuire à une bonne cause, en me servant d'une formule dont on a fait un déplorable usage, je dirais : Nous demandons que la Belgique reconnaisse le droit au travail pour les ouvriers de la pensée !

Nous avons cherché à démontrer l'importance d'une littérature nationale, veuillez nous permettre d'examiner maintenant s'il est possible d'assurer à cette littérature une existence réelle et prospère, d'activer son développement, en ouvrant aux hommes qui se voueront à ses progrès une carrière dans laquelle ils pourront conquérir une position honorable et la renommée.

La Belgique a eu ses écrivains : pourquoi n'a-t elle pas dans le

monde littéraire la gloire qu'elle s'est acquise dans le monde artistique ?

Parce qu'elle a eu le tort de croire qu'il était possible d'avoir, en Belgique, une littérature pour la Belgique, au lieu de reconnaître que les auteurs belges qui écrivent en français ne peuvent point espérer de renommée, ni même d'existence réelle, si leurs ouvrages ne se répandent qu'en Belgique, devant la concurrence redoutable de la contrefaçon. Oui, messieurs, pour avoir une littérature florissante, la Belgique a trop oublié que, si les écrivains font naître une littérature, ce sont les lecteurs qui la font vivre.

Nous voici arrivés devant cette grave question de la contrefaçon. Avant de chercher à la résoudre, nous devons déclarer que nous n'entendons nullement contester à la contrefaçon les services qu'elle a rendus au développement des idées littéraires en Belgique; nous reconnaissons qu'à ce point de vue le pays doit sa reconnaissance aux éditeurs qui ont répandu en Belgique des livres utiles. Mais nous prétendons que si la contrefaçon a été un bien, elle est désormais un mal ; et nous allons le prouver.

Nous disons que la Belgique a eu tort de croire qu'elle pouvait voir en Belgique prospérer une littérature belge dont les produits se répandraient seulement en Belgique. Les littératures, en effet, n'ont que faire des frontières imposées par la politique ou dessinées par la nature du sol; le monde intellectuel ne règle pas ses subdivisions sur les lignes de la géographie : la France politique est comprise entre les Pyrénées et Quiévrain, la langue et la littérature françaises étendent leur domaine des Pyrénées à l'Escaut. Cela veut dire qu'une douane littéraire à notre frontière du sud est une anomalie absurde ; que la contrefaçon des ouvrages français ne peut et ne doit pas être tolérée en Belgique.

Les peuples qui parlent la même langue sont comme les membres d'une même famille; ces peuples étaient renfermés jadis dans de communes frontières, comme la famille est, à son origine, réunie tout entière dans la maison paternelle. Peu à peu les enfants grandissent, ils acquièrent l'intelligence d'une volonté personnelle, un libre arbitre ; puis ils quittent le toit qui les a vus naître, sous lequel ils vivaient ensemble, et chacun se crée sa maison où il est maître absolu. Mais, entre les enfants ainsi séparés, reste établie une indissoluble union; ils sont indépendants les uns des autres, mais il y a entre eux une certaine solidarité. Ainsi, les peuples qui formaient une immense nation se sont séparés; mais en devenant indépendants les uns des autres, ils n'ont pas rompu tous les liens qui les unissaient. La langue est restée pour eux ce que le nom reste pour la famille.

Les peuples qui parlent la même langue sont contraints entre eux à de meilleurs offices qu'envers les autres peuples ; ils ont droit réciproquement à plus d'égards ; ils se doivent mutuellement plus d'obligations. Or, est-ce obéir aux lois et aux intérêts de famille que d'enlever à son parent une partie de son industrie, de son bien, que de nuire à sa prospérité ? Est-ce remplir les devoirs d'une nation sœur que de voler à une nation sœur une partie des bénéfices de son intelligence ? Oui, la contrefaçon est un vol, nous osons le dire, non point d'éditeur à éditeur, mais un vol de peuple à peuple ! Et si ce vol n'a pas été suivi d'une de ces punitions éclatantes dont le ciel finit toujours par frapper les grandes fautes qui se commettent de peuple à peuple, c'est que peut-être les lois de la Providence consacrent pour les nations sœurs les prescriptions de la législation humaine en ce qui concerne les préjudices causés dans le sein de la famille. La loi romaine ne punit le vol commis par le frère au préjudice du frère que d'une réparation civile et non point d'une peine flétrissante. Eh bien ! de même, le Ciel punit les fautes que la Belgique a commises envers la France par la contrefaçon d'un châtiment lent et caché ; il a voulu que cette contrefaçon existant, il ne pût surgir en Belgique aucun génie capable de faire admirer au monde la Belgique littéraire ; il a fait de cette contrefaçon un lien, un obstacle; il en a fait un déluge qui est venu engloutir sous le flot des productions françaises tous les essais tentés dans notre patrie !

Rentrons donc, messieurs, dans la légalité : non pas dans la légalité selon les lois écrites, mais dans la légalité selon les principes de la fraternité humaine.

Quel moment plus favorable pourrait-on choisir ? Il est possible aujourd'hui de réparer un grand mal public sans froisser trop vivement les intérêts particuliers. Les temps splendides où la contrefaçon donnait des fortunes sont passés. La concurrence aveugle et désordonnée, les commotions politiques, les crises industrielles et les paniques commerciales ont porté à la contrefaçon des coups terribles ; elle se traîne péniblement toute couverte de blessures profondes et d'affreuses plaies ; notre dignité nationale exige, messieurs, qu'elle ne meure pas ainsi, honteusement ; épargnons-lui l'agonie et rendons impossible sa résurrection, en la faisant à jamais disparaître !

L'hésitation n'est plus possible ; ce n'est pas seulement l'intérêt des lettres qui exige l'abolition de la contrefaçon, elle est désirable aussi pour les intérêts commerciaux et industriels. Ne nous accusez pas trop vite de nous laisser aller à une vaine illusion ! Si la France n'a pas beaucoup à redouter en ce moment de la contrefaçon belge, elle sait très-bien que du jour où sa littérature reprendra l'activité qui la distinguait naguère, la Belgique pourra s'emparer de tous les débouchés de l'extérieur, et la librairie française apprécie d'ailleurs l'importance de notre marché intérieur.

Les écrivains français, de leur côté, attachent le plus grand prix à l'abolition de notre contrefaçon ; nous tenons de source certaine, et nous avons en portefeuille les preuves à l'appui de notre assertion, que des représentants de la Société des gens de lettres de Paris devaient venir à Bruxelles pour étudier cette question, et que si leur mission n'a pas été accomplie encore, les événements politiques n'auront fait que l'ajourner.

La France entière est convaincue de l'importance des lettres, elle recevra avec reconnaissance les propositions de la Belgique, et la plume du plénipotentiaire belge qui aura signé l'acte d'abolition de la contrefaçon, passant aux mains du plénipotentiaire français, diminuera les chiffres des droits dont les produits de l'industrie belge sont frappés à leur entrée en France !

Ce ne sont pas uniquement nos intérêts industriels et commerciaux qui se rattachent avec l'intérêt littéraire à l'abolition de la contrefaçon ; non-seulement le soin de notre dignité nous fait un devoir d'aller au-devant de nouvelles démarches de la France, mais l'intérêt des mœurs publiques nous en fait une obligation impérieuse, car la contrefaçon est pour nos mœurs un danger réel, en même temps qu'elle est le nœud gardien de notre littérature.

Des ouvrages sérieux, d'une utilité incontestable, sont devenus, nous l'avons reconnu déjà, grâce à la contrefaçon, d'un achat facile pour le plus humble des prolétaires ; mais convient-il de tout sacrifier à cet avantage, lorsqu'on voit cette même contrefaçon distiller dans les veines de notre société belge, pleines d'un sang pur et généreux, le poison des doctrines destructives de l'ordre social, la négation audacieuse des principes de religion et de morale ; lorsqu'on la voit jeter à vil prix au peuple et répandre dans les familles ces œuvres dans lesquelles la grâce, l'éclat, le charme du style, le mouvement dramatique, une intrigue à grandes complications, ne sont le plus souvent qu'un brillant manteau de vices ou de crimes, des moyens malheureusement ingénieux de faire



ANDRÉ VÉSALE,

Par M. J. Geefs.



CHARLES DE LORRAINE,

Par M. Jéhotte.

Impr. des Beaux-Arts, 11 bis, passage du Prince

approbation générale. On va élever aux arts un vaste temple et on sait se passer des inventions dont les auteurs, fatigués de poursuivre en vain la nouveauté dans des inspirations heureuses, cherchent sans dégoût dans les hontes sociales des drames qui n'auraient jamais dû sortir de l'obscurité criminelle où vivent leurs détestables héros!

Ah! plût au ciel que l'abolition de la contrefaçon vînt faire hausser les prix de cette littérature qui dévoile les plaies sans indiquer le remède efficace, qui prend à tâche d'irriter ceux qui souffrent de la misère plus que de toucher ceux qui peuvent la soulager, qui pleure sur le présent sans préparer un meilleur avenir, qui montre au malheureux un port lointain où règnent le bonheur et le calme, sans indiquer la route qui doit y conduire ou sans avouer l'impossibilité d'y aborder!

Nous n'avons rien à craindre et peut-être avons-nous quelque bon résultat à espérer des changements de prix dont l'abolition de la contrefaçon sera suivie.

Les ouvrages sérieux n'ont jamais été vendus au prix du papier, et les libraires français comprendront qu'il est de leur intérêt d'établir des prix spéciaux pour la Belgique.

Les libraires belges donneront à ce sujet de précieux renseignements aux éditeurs français, avec lesquels l'abolition de la contrefaçon les forcera de nouer des relations plus intimes.

Il est évident qu'à la suite de cette abolition, des ouvrages français seront imprimés en grand nombre en Belgique, car si la France obtient l'abolition de la contrefaçon belge, elle comprendra qu'il lui importe de conclure simultanément avec les autres nations des traités pour que la concurrence, tuée chez nous, n'aille pas se réfugier en Hollande, en Angleterre ou en Allemagne; et l'éditeur français, desservant le marché européen, devra nécessairement avoir recours à l'habileté de nos typographes. Les deux pays ne formant plus, au point de vue commercial, qu'une seule nation littéraire, en même temps que les libraires français s'entendront avec les libraires belges pour la vente des livres français, les libraires belges, de leur côté, trouveront en France un écoulement facile pour nos livres, et le littérateur belge arrivera ainsi à ne plus écrire seulement pour la Belgique, mais pour tous les lecteurs qui lisent le français! C'est le but auquel tous nos efforts doivent tendre, car, encore une fois, on ne peut pas plus croire à l'existence d'une littérature belge s'adressant spécialement à la Belgique, que l'on ne peut imaginer une littérature florissant en France dans trois ou quatre départements!

On voudra nous objecter peut-être qu'il y a précisément en France, dans les provinces méridionales, une littérature locale qui fleurit. C'est vrai, mais l'existence de la littérature provençale vient à l'appui de notre démonstration. La poésie provençale est la littérature d'une population qui veut conserver sa nationalité à elle, bien qu'elle soit française de par le droit politique; la littérature provençale existe par les mêmes causes que la littérature flamande. Elle existe parce que les Provençaux, comme les Flamands, conservent pour leur langue un culte traditionnel, parce qu'ils ne veulent pas que cette langue mure sur la terre où elle est née, où elle est le lien de famille d'un peuple qui tient à conserver sa personnalité dans la nation dont il fait partie. L'existence de la littérature provençale en France, celle de la littérature flamande en Belgique prouvent donc, par l'irréfutable témoignage des faits, que les littératures ne se divisent pas selon les lignes tracées par la nature ou la politique sur les cartes de géographie!

La raison, l'expérience, de nombreux intérêts nous ordonnent ainsi de tuer la contrefaçon. Ce n'est plus un acte de courage, c'est encore une action honnête et utile. C'est en outre un premier pas à faire dans cette voie enviée de l'abolition des douanes. C'est par la parole et par les livres que les théories grandissent et se font des prosélytes; que ce soient cette fois les idées et les livres qui fassent les premiers passer la théorie dans la pratique! Que le libre échange des pensées et des écrits commence à résoudre — s'il peut être jamais résolu — ce problème de la fraternité dont la solution doit être la liberté commerciale et industrielle établie dans l'univers entier pour le plus grand bien de tous!

Et par-dessus tout enfin, messieurs, n'est-ce pas à l'antique loyauté belge qu'il appartient de donner l'exemple d'un respect pour la propriété des nations, égal au respect que les lois imposent pour la propriété des individus? Une littérature appartient à une nation comme une invention appartient au génie qui la découvre, et la propriété intellectuelle est la plus noble et la plus respectable des propriétés!

Votre patriotisme s'alarmerait d'ailleurs à tort de cette suppression de la frontière littéraire entre la France et nous. « Si la littérature est l'expression de la société, » il est évident que la littérature de la Belgique aura un caractère propre, une originalité, comme le peuple belge a son caractère et son originalité. Et la France, et l'Europe liront les productions de notre littérature, comme elles écoutent nos artistes, comme elles admirent nos tableaux et nos statues!

Restant fidèle à ce principe, que les nations sœurs ne doivent pas se ravir mutuellement les bénéfices de leur intelligence, nous voudrions donner à l'abolition de la contrefaçon son complément nécessaire; nous voudrions que les auteurs français reçussent un certain prorata sur les recettes produites par la représentation de leurs œuvres en Belgique.

L'adoption de cette mesure serait soumise à l'adoption, par le gouvernement français, de mesures réciproques, qui faciliteraient l'accès de quelques-uns des théâtres de Paris aux écrivains belges. Il doit être bien entendu, messieurs, qu'en établissant, en Belgique, des droits d'auteurs pour les écrivains français, on les établirait à *fortiori*, et avec un tarif spécial, pour les écrivains belges.

Nous objectera-t-on que nous voulons frapper d'une nouvelle charge les administrations théâtrales? Mais si les amateurs de directions pouvaient devenir moins nombreux en étant forcés d'être plus réfléchis, plus prudents et plus habiles; si la concurrence diminuait, ce serait, en vérité, messieurs, un résultat heureux de plus à ajouter aux conséquences heureuses que nous attendons du projet sur lequel nous avons l'honneur d'appeler votre attention.

La presse et des hommes compétents, avec elle, ont reconnu, d'ailleurs, dès à présent, l'impossibilité de voir prospérer l'art dramatique en Belgique, en présence de la liberté absolue des théâtres. Mille fois les journaux ont signalé notamment la décadence des théâtres royaux de Bruxelles, où le métier a pris définitivement aujourd'hui toute la place de l'art, où les artistes vivent au jour le jour, avec un triste souvenir de la veille, peu de confiance dans le jour présent et des craintes sérieuses pour le lendemain; où la question d'argent est la seule considérée, la seule qui soit tenue pour importante.

L'art dramatique, messieurs, a autant de titres, au moins, à la sollicitude du gouvernement que les autres arts, et cependant le gouvernement ne fait rien pour lui. Le théâtre peut être une école de morale ou une école de démoralisation, et le gouvernement ne s'en est pas inquiété! Nous savons que M. le Ministre de l'intérieur a médité déjà sur cette question importante, elle ne pouvait échapper à sa perspicacité; aussi nous n'en parlons pas ici pour la lui faire connaître, mais parce qu'il est de notre devoir de ne pas la passer sous silence en nous occupant des intérêts de la littérature.

Un projet a été formulé par un homme éminent, et ce projet qui consacre une idée aussi nouvelle que noble a été salué par une

a la bienveillance de réserver au moins une salle aux lettres; mais avant de songer à ouvrir les portes de ce nouveau temple, ne faut-il pas empêcher de se fermer celles d'un édifice qui est debout, ne faut-il pas empêcher l'herbe des solitudes de croître sur le parvis du Théâtre royal de Bruxelles!

La question du théâtre, par laquelle je termine, mérite, messieurs, toute la sollicitude du gouvernement. Des écrivains anciens et des critiques plus modernes ont dit que l'œuvre du théâtre est de plaire à la foule; d'autres écrivains affirment que le théâtre a non-seulement un but de distraction à atteindre, mais une mission d'enseignement à remplir; ces derniers ont dit la vérité entière. Le théâtre est une école, et le gouvernement doit nécessairement la soutenir.

La tragédie grecque fortifiait dans l'âme des spectateurs le culte des vertus, la vénération des héros, l'amour de la patrie; quand le théâtre se borne à amuser et qu'il cesse d'instruire, il manque à sa mission. Convient-il que la Belgique n'ait aucun souci de ce grand moyen d'éducation et d'instruction? Ou bien faut-il, au contraire, qu'elle encourage et qu'elle récompense l'écrivain qui viendra moraliser la foule, élever son cœur par le spectacle d'un grand et patriotique exemple, lui faire aimer la vertu, éveiller sa pitié, ranimer son courage, l'instruire et l'améliorer? Nos glorieuses annales si fécondes en pages sublimes ne présentent-elles pas au poëte dramatique des sujets nombreux de drames qui réuniraient à la fois un puissant intérêt, un grand prestige scénique, de profondes émotions et de salutaires enseignements? Le poëte comique ne trouverait-il pas, dans les mœurs de nos pères et dans nos mœurs actuelles, une originalité qui donnerait à la comédie nationale un caractère propre? Devons-nous désespérer d'avoir un théâtre écrit en français quand depuis des siècles les œuvres du théâtre flamand s'accumulent? N'importe-t-il pas enfin d'encourager nos écrivains à célébrer la renommée de ces grands hommes auxquels la patrie élève des statues qui font vivre leur nom sans dire leur vie; qui reproduisent quelquefois leurs traits, mais qui n'apprennent jamais à la foule quelles actions leur ont valu l'honneur du marbre ou du bronze?

Quand nos drames auront du mérite, la France nous les empruntera, comme elle nous demande nos tableaux, comme elle emprunte des ouvrages au théâtre allemand, à la scène anglaise, au théâtre espagnol. Mais pour que notre littérature dramatique fasse un pas en avant, pour qu'elle existe réellement, il faut que le gouvernement intervienne, il faut que les droits des auteurs soient reconnus; il ne suffit plus même que le gouvernement encourage les écrivains, il faut qu'il les excite, car dans beaucoup de cœurs le courage agonise, frappé mortellement par une trop longue indifférence!

Vous m'avez accordé jusqu'ici, messieurs, trop d'attention pour que je me hasarde à abuser tout à fait de votre bienveillance en vous priant de me suivre dans la recherche des moyens les plus efficaces d'intervention du gouvernement. La Société des gens de lettres aura à s'occuper de cette question, elle s'en occupera sans retard.

Actuellement je me résume, après vous avoir toutefois remerciés encore, messieurs, de l'attention que vous m'avez prêtée.

Simultanément avec les publications d'ouvrages écrits par des auteurs belges, en flamand ou en français, la Société réunira donc ses membres tous les mois, pour activer ou constater le mouvement littéraire, pour resserrer par l'amitié les liens dont les unissent la solidarité de profession et de communes sympathies.

La Société poursuivra de toute son influence et de tout son zèle l'introduction des réformes et des améliorations dont elle a constaté aujourd'hui l'urgence. Elle demandera, par la voie de pétitionnement, au gouvernement et aux chambres :

L'abolition de la contrefaçon ;

L'établissement des droits d'auteurs.

Elle examinera s'il suffit de faire une répartition plus rationnelle des subsides alloués aux arts et aux lettres, ou bien s'il convient de solliciter l'augmentation de ces subsides.

Elle discutera dans ses séances mensuelles toutes les propositions qui auront été transmises à son comité et qui seront communiquées à l'assemblée mensuelle avec un rapport du comité.

Elle ne demeurera étrangère à aucune manifestation utile aux intérêts littéraires ou artistiques.

En un mot, elle traduira la pensée de son règlement en actes utiles; donnant à cette pensée toute son étendue, elle osera tenter ou provoquer tout ce qu'elle croira pouvoir servir à la prospérité des lettres belges!

Les deux catégories de membres que la Société a établies lui permettent de faire un appel non-seulement à tous ceux qui écrivent, mais à tous ceux qui ont au cœur, avec un légitime orgueil national, un juste sentiment d'amour et d'équité pour l'intelligence; à tous les artistes qui savent que les lettres facilitent l'inspiration artistique, qu'elles le guident, et que souvent même elles la font naître; à tous ceux qui croient avec nous au *Musa vetat mori* du poëte de Rome et qui pensent qu'une immortalité plus certaine est réservée aux grandes pensées et aux grandes actions des hommes et des peuples quand elles sont chantées par un poëte, que lorsqu'elles sont traduites sur la toile, coulées en bronze, ou gravées sur l'airain. Nous avons l'Iliade, nous n'avons pas le portrait d'Homère, et la place où Troie fut debout n'est plus marquée par le moindre débris.

Nous faisons appel enfin à tous les Belges spécialement occupés de spéculations politiques, industrielles ou commerciales, qui sont amis de la prospérité de leur pays, car c'est cette prospérité que nous voulons accroître par les progrès de la civilisation. Nous faisons appel à tous ceux qui croient que les lettres aident au mouvement politique, en formant l'intelligence des nations. La cause des lettres est celle d'un progrès sage, du progrès pacifique des idées; nous faisons appel à tous ceux qui veulent que la Belgique marche sans secousse au plus grand perfectionnement matériel et moral; nous voulons que si dans son tour du monde une liberté doit passer encore par notre pays, elle y puisse entrer comme un hôte attendu dont chacun fête la bienvenue, et non pas y faire invasion comme un conquérant qui a besoin de tout renverser pour établir sa domination.

« La littérature, a dit M. Villemain, doit intéresser tous les nobles cœurs; elle est engagée dans toutes les nobles causes; elle a besoin non-seulement d'ordre et de prospérité, comme on l'a dit souvent, mais de dignité morale et de vertus publiques pour s'élever elle-même. » Voilà pourquoi nous croyons que la Belgique peut avoir sa littérature, pourquoi nous avons espérance en l'avenir.

La Belgique peut devant ces paroles d'une si solennelle vérité conserver tout son espoir dans l'avenir de sa littérature, et nos hommes de lettres doivent y puiser un nouveau désir de voir leur cause triompher des obstacles. Nous travaillerons à ce triomphe avec toute notre énergie. Restant fidèles à la devise de notre pays, c'est dans une indissoluble union que nous puiserons notre force : la devise nationale nous donnera le courage; un grand exemple empêchera notre patience de s'éteindre.

L'opinion politique qui promettait au pays, avec son avénement au pouvoir, le règne du progrès réel et de la pure lumière a vaincu par l'association; puisse l'association faire triompher aussi la cause du progrès intellectuel, en ajoutant à l'auréole de la Belgique les nouveaux rayons de la gloire littéraire!



LA GALERIE DE M. ROCHARD.



e temps et l'espace nous manquent aujourd'hui pour parler, comme il convient, de l'une des meilleures galeries de tableaux que possède aujourd'hui la Belgique : — la galerie de M. Rochard, peintre de portraits, dont on a pu admirer les œuvres à la dernière exposition de Bruxelles.

M. Rochard a, pendant longues années, habité l'Angleterre et la France, voire même l'Italie, et de tous ces voyages il a rapporté des œuvres qui, certes, n'ont pas d'analogues dans notre Musée national. Nous comptons faire une étude toute particulière sur cette galerie et publier quelques-unes des raretés qu'elle renferme. Elle est riche surtout par les tableaux italiens et hollandais.



NOTES SUPPLÉMENTAIRES

POUR SERVIR A L'APPRÉCIATION DES ANCIENNES ÉCOLES FLAMANDES DE PEINTURE DU XIVe ET DU XVIe SIÈCLE ;

Par le docteur G. F. WAAGEN



râce aux excellents travaux que, depuis plusieurs années, M. Passavant a publiés dans le *Kunstblatt*, cette partie importante de l'histoire de l'art a été dégagée de bien des ténèbres et le domaine en a été considérablement augmenté. Si les articles que nous nous proposons de déposer ici, ne peuvent être mis, ni pour le fond ni pour la forme, sur la même ligne que ceux de notre savant prédécesseur, nous espérons du moins qu'ils ne seront pas tout à fait indignes de l'attention de ceux qui s'intéressent sérieusement à l'histoire de l'art. Ils sont en grande partie le résultat d'un voyage qu'il nous a été donné de faire, l'année passée (1846), en Belgique et en Hollande.

Eu égard à la rareté de grandes peintures dans les Pays-Bas, qui soient antérieures à l'époque des frères Van Eyck, nous commençons nos appendices par un crucifiement du Sauveur, qui se trouvait autrefois dans la salle des réunions de la corporation des Tanneurs à Bruges, mais qui, donné à la cathédrale de cette ville par un ancien marguillier, M. J.-J. Vermeire-Van Damme, se conserve actuellement dans la salle des marguilliers de cette église. Dans l'ensemble de cette œuvre on retrouve le style et la manière qui sont si généralement connus par les tableaux attribués à maître Wilhelm de Cologne. Le corps du Christ, long et maigre, est attaché à la croix par trois clous seulement, et, expirant déjà, il penche la tête. A la droite de la croix se trouvent saint Jean et deux femmes soutenant Marie qui tombe en défaillance et qui est d'un caractère plein de noblesse. A gauche se tiennent deux prêtres juifs, le centurion et un soldat. A côté de ces personnages on voit à droite sainte Catherine qui regarde les bourreaux, et à gauche sainte Barbe, patronne des tanneurs. Sur le fond d'or se découvrent trois anges d'azur. La forme et l'expression des têtes sont d'une grande noblesse; les poses sont simples, seulement, celle du centurion, qui est revêtu d'une cuirasse d'argent, est gauche et forcée. Les chairs sont assez faiblement colorées et modelées médiocrement. Ce tableau est peint en couleurs à la colle, dont les crevasses ressemblent beaucoup à celles qui se font aux couleurs à l'huile. Les tons des étoffes sont fortement rompus. En comparant cette production aux peintures flamandes du XVIe siècle, on peut la reporter à l'intervalle qui sépare l'année 1350 de l'année 1360. Elle est d'une parfaite conservation.

HUBERT ET JEAN VAN EYCK.

Depuis que nous avons publié dans ce journal un travail sur l'ouvrage principal des deux frères Van Eyck, c'est-à-dire le tableau d'autel de l'église de Saint-Bavon à Gand (1), plusieurs voyages nous ont mis à même de rectifier en partie et de compléter les conjectures que nous y avons émises sur la part que chacun des deux frères a prise à cette œuvre. Puisque l'on ne connaît jusqu'à présent d'Hubert Van Eyck aucune autre production authentique, on ne peut résoudre cette question qu'en se faisant une idée aussi exacte que possible de la manière de Jean Van Eyck, d'après les tableaux qui sont authentiquement sortis de son pinceau, et en la comparant ensuite aux différentes parties du tableau de Gand. Tout ce qui s'y trouve d'accord avec la manière de cet artiste doit lui être attribué ; tout ce qui s'en éloigne doit être regardé comme appartenant à Hubert. Pour caractériser, ainsi que nous allons faire, la manière propre à Jean Van Eyck, nous avons principalement pris pour guides deux de ses ouvrages, notamment la Consécration de Thomas Becket, évêque de Cantorbery, et le tableau votif du chanoine Van der Paele, qui se trouve dans la collection de l'Académie de Bruges ; car, d'après l'inscription qu'elle porte, la première de ces peintures date de l'an 1421, et la seconde appartient à l'an 1436 : par conséquent, l'une est un peu antérieure, l'autre est postérieure de quatre années au tableau de Gand. Or, ces productions révèlent dans toutes leurs parties le réalisme le plus prononcé. Même les figures idéales ont l'air d'être des portraits. Les hommes paraissent quelquefois inspirés, souvent ils sont d'une grande noblesse, toujours convenables ; les femmes sont souvent belles et gracieuses, parfois aussi laides. Ce caractère de laideur se montre plus fréquemment encore dans les enfants. Mais les portraits sont d'une surprenante vivacité de conception, d'un dessin de maître et d'un modelé réellement plastique. Sous ce dernier rapport, les formes présentent généralement quelque chose de très-arrêté, même souvent de dur. Les mains des figures idéales, l'artiste les fait régulièrement étroites ; il allonge et effile finement les doigts, tandis que dans les portraits il individualise délicatement ces extré-

(1) *Kunstblatt*, 1814, n° 23-27.

mités. Dans cette dernière catégorie de peintures, les vêtement sont des modèles de vérité et de bon goût, tandis que dans le premier genre de productions, les motifs principaux, si beaux et si purs, sont fréquemment brisés et surchargés de cassures pincées, dures et arbitraires. Jean Van Eyck est, d'après nos observations, le plus ancien peintre chez qui se présentent des cassures de ce genre et celui qui doit être regardé comme l'auteur de ce faux goût que nous voyons développé d'une manière plus exagérée encore dans les œuvres produites par les maîtres allemands jusque vers le milieu du XVIe siècle. A la vérité, il peint les cheveux avec beaucoup d'étude, mais cependant avec une grande franchise de pinceau. Ce sont particulièrement les parties les plus éclairées qui sont traitées avec le plus de largeur ; quelques tresses isolées sont achevées avec une légèreté et un fini rares. Dans les chairs, les tons intermédiaires sont décidément jaunâtres, les parties lumineuses sont parfois un peu froides, et, par contre, les ombres, quelquefois lourdes et dénuées de transparence, sont d'un ton brun tirant sur le jaune. Généralement, les différentes teintes sont bien fondues. Or, ces traits caractéristiques, on les remarque dans les parties suivantes du retable de Gand : dans les *Anges qui chantent*, à la partie supérieure du tableau ; dans les *Juges justes,* dans les *Milices du Christ* et dans le cadre central que ces figures accostent, c'est-à-dire dans l'*Adoration de l'Agneau,* qui représente les patriarches, les prophètes et d'autres personnages de l'Ancien Testament, de la rangée inférieure, et enfin dans les huit peintures qui ornent l'intérieur des volets. Les autres parties présentent un caractère qui diffère beaucoup de celui que nous venons de définir, et elles pourraient, par conséquent, être attribuées à Hubert. A la vérité, on y remarque également un réalisme très-décidé ; mais cependant on y voit encore percer ce sentiment idéaliste qui s'était déjà manifesté avec éclat dans la peinture flamande, immédiatement après la première moitié du XIVe siècle, et qui ne se sert de ce réalisme que pour atteindre à la clarté, au naturel et à la vérité de l'expression. La figure de l'Éternel est empreinte d'une dignité et d'une majesté vraiment religieuses. Le jet du vêtement qui le couvre et qui est d'un ton rouge foncé, présente encore les motifs purs et nobles de ce sentiment idéaliste ; mais empreint d'une largeur et d'une franchise incomparablement plus grandes, il indique seulement par quelques plis qu'il est fait d'étoffe. A notre avis, cette partie est l'une des plus parfaites que toute la peinture moderne ait produites. Dans la figure de saint Jean-Baptiste, et plus encore dans celles des Ermites, l'artiste a exprimé avec des nuances merveilleusement variées l'inspiration religieuse qui les anime. La tête de la Vierge respire non-seulement le caractère de la plus pure virginité et le recueillement le plus profond, mais encore ses traits sont empreints d'un sentiment élevé de la beauté, et elle est, à notre sens, la plus noble manifestation de cette intelligence artistique qui caractérise l'art germanique par opposition à l'art roman. Quant à la manière dont Hubert a peint les cheveux, on remarque que ceux des femmes, il cherche à les rendre, pour ainsi dire, brin par brin. Ceux des hommes, au contraire, dont la chevelure, en général très-abondante, retombe sur leurs épaules, il les peint d'une main plus libre, avec un grand art et beaucoup de moelleux, sans atteindre cependant la largeur du pinceau de son frère. Chez lui, les mains des figures idéales sont plus larges, les doigts d'une longueur moins exagérée et moins effilés. Dans les teintes moyennes, la chair est d'un ton rouge brun, et dans les ombres d'un brun qui tire également sur le rouge, mais qui surpasse en chaleur, en profondeur et en vivacité, le ton que Jean Van Eyck employait habituellement dans ses ombres. Enfin, les contours sont moins durement accusés et le pinceau moins fondu dans la reproduction des détails, mais plus facile à suivre dans sa touche pleine d'esprit.

Après avoir ainsi caractérisé la manière d'Hubert, nous croyons devoir lui attribuer l'Adam et l'Eve, qu'il nous a été donné de voir l'année dernière seulement. Dans ces deux figures, dans lesquelles il se proposait de représenter le père et la mère de toute la race humaine, l'artiste s'est appliqué à reproduire avec la plus grande fidélité et avec tous les détails de la nature un homme et une femme, tels qu'ils sont, tels qu'ils vivent. Aussi nous voyons là deux modèles qui, à la vérité, ne sont aucunement des types du beau, surtout la figure d'Eve, mais qui, dans toutes leurs parties, y compris les moindres détails, jusqu'aux poils qui couvrent la poitrine et les jambes d'Adam et la région des parties sexuelles des deux personnages, sont rendus de la manière la plus naïve et avec toute la vérité plastique qui caractérise le talent des frères Van Eyck. Ce sont là, sans doute, les plus anciens échantillons de modèles aussi minutieusement terminés que l'art du moyen âge nous ait transmis. La tête d'Eve est la reproduction toute matérielle de celle de la femme qui a posé pour cette figure. Mais sur le visage fort rouge d'Adam, le peintre a très-heureusement exprimé le remords de conscience qui le saisit au moment où Eve lui propose de manger du fruit défendu. Les figures des Sibylles, qui sont représentées sur l'extérieur de ces volets, sont incomparablement moins bonnes, et elles n'appartiennent certainement à aucun des deux Van Eyck, comme l'a très-bien fait remarquer M. De Bast dans la traduction qu'il a faite du travail que nous avons consacré au retable de Gand dans le Kunstblatt (1), bien que nous ne trouvions pas une assez grande analogie entre ces peintures et l'unique ouvrage de Jean Van der Meere, qui soit authentiquement avéré et que l'on conserve dans la même cathédrale de Saint-Bavon, pour oser les attribuer directement à cet artiste. La figure du prophète Zacharie, qui est placée derrière l'ange de l'Annonciation, étant si inférieure à la grandiose et idéale figure du prophète Michée, nous semble provenir de la même main.

Pour apprécier d'une manière sûre le rapport qu'Hubert Van Eyck a, comme artiste, avec son frère Jean, il faut aussi considérer que, d'après le témoignage de l'inscription si connue (2), qui se trouve sur les volets du retable gantois déposés au Musée royal de Berlin, et d'après celui de Vaernewyck (3) et de Lucas de Heere (4), Hubert Van Eyck commença seul cet ouvrage et que ce fut à lui que cette vaste peinture avait été commandée par Josse Vydt. Toute

(1) Cette traduction a paru dans le *Messager des Arts et des Sciences* de Gand, année 1824, pag. 193 et suiv.

(2) Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus, incipit ; pondusque Johannes arte secundus frater perficit, Judoci Vydt prece fretus. VersU seXtâ MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI.

(3) « *Hubertus Van Eyck.... die de Tafel in Sint Jans kerke eerst begonnen hadde.* » De Historie van Belgis 1568, pag. 109 A.

(4) « *Hy hadde 't werck, also hys was ghewent.* V. Carel Van Mander, pag. 125 A. édit. de 1617.

cette grandiose composition appartient donc indubitablement à Hubert; même pour les parties intérieures des volets, par lesquelles il a manifestement commencé, il devait avoir fait, sinon des cartons, au moins des dessins terminés, que Jean a positivement dû prendre pour guides, en raison de la religieuse affection qu'il portait à son frère, et qui est si ouvertement exprimée dans l'inscription dont nous parlions tout à l'heure. Aussi, ni dans les Anges qui chantent, ni dans les Juges justes, ni dans les Milices du Christ, ni dans l'Adoration de l'Agneau, ne se révèle aucune trace de ces cassures pincées dans les plis des étoffes que nous remarquons dans les draperies des figures qui sont disposées sur la partie extérieure des volets et dans lesquelles il a pu procéder avec plus de liberté, en l'absence de dessins moins finis de son frère. A coup sûr Jean s'est manifestement appliqué ici de toutes ses forces à s'élever autant que possible à la hauteur de son frère, à côté duquel il se nomme avec une entière conviction, et, à notre avis, avec une grande justesse, le second dans l'art (en quoi il exprime cependant encore d'une manière assez claire le sentiment de sa haute valeur); car, parmi le nombre considérable des ouvrages qu'il a exécutés seul, et que nous avons eu l'occasion de voir, il n'en est pas un qui puisse être mis en parallèle, pour la profondeur idéaliste, avec les Milices du Christ, et, pour le sentiment du beau, avec la tête de l'ange Gabriel, avec celle de la Vierge qui reçoit l'Annonciation, ou avec celle des deux Jean. Comme la mort d'Hubert Van Eyck arriva le 18 septembre 1426, et que, d'après le chronogramme de l'inscription déjà citée, le retable ne fut exposé que le 6 mai 1432, jour de la fête de St-Jean de Latran, Jean Van Eyck a mis à l'achever cinq ans et huit mois; ce qui serait un temps fort long pour la part que nous lui avons assignée dans cette œuvre. Mais son travail subit une grande interruption par le voyage que notre peintre fit en Portugal, et qui dura depuis le 8 octobre 1428 jusqu'à la fin de l'année suivante, et certainement il a dû, en outre, comme cela arrive à tous les artistes qui sont très-recherchés, satisfaire à plus d'une commande de moindre importance.

De toutes les peintures de l'école de Van Eyck qui nous sont connues, il n'en est qu'une seule que nous puissions attribuer avec une grande certitude à Hubert, d'après le caractère du talent de cet artiste tel que nous venons de le définir; c'est le tableau représentant saint Jérôme, qui se trouve aujourd'hui au musée de Naples, et qui, attribué à Collantino del Fiore, ornait autrefois l'église de San-Lorenzo. Comme la grande analogie de cette œuvre avec le retable de Gand nous avait frappé tout d'abord, on descendit le tableau à notre prière et nous pûmes l'examiner soigneusement de près. La vénérable tête du saint rappelle vivement celles des ermites; les mains ont aussi la même forme, et le vêtement fait penser à la noble et large disposition de la draperie de Dieu le Père. Mais ce qui est plus surprenant encore, c'est le ton rouge-brun et foncé des chairs, c'est toute la manière de traiter les détails que nous avons reconnue à notre artiste et qui se manifeste dans les riches accessoires du chapeau du cardinal, des vases et des livres. Même, l'écriture du livre ouvert devant le saint, ressemble exactement à l'écriture gothique-flamande que l'on voit dans le missel que tient la vierge dans l'Annonciation du tableau de Gand. L'émail de la couleur est fondu exactement de la même manière que celui des couleurs du retable de Saint-Bavon; d'où l'on peut conclure que les deux ouvrages sont exécutés d'après les mêmes procédés techniques. Enfin, le tableau est peint sur d'épais panneaux de sapin, espèce de bois qui est généralement peu commun en Italie, et qui, certes, n'y a été guère employé par les peintres. Du reste, cette production a été attribuée à Collantonio sans aucune certitude avérée, et l'on doit d'autant moins avoir égard à la dénomination qu'on lui a donnée, que *tous* les tableaux attribués à ce maître sont encore des fonds d'or, dans la manière très-simple et conventionnelle qui distingue l'école de Giotto; remarque déjà faite par M. Passavant, bien que ce savant décrive encore cette peinture comme une œuvre de Collantonio (1).

Nous avons encore à énumérer les tableaux suivants de Jean Van Eyck.

Dans une des chambres de la galerie Doria à Rome, qui sont ordinairement inaccessibles au public, on voit une Vierge avec l'enfant Jésus dans une église. Elle est attribuée à Albert Dürer. C'est une des plus merveilleuses miniatures de Jean Van Eyck, exécuté dans la manière du précieux petit retable de la galerie de Dresde. Malheureusement, il ne nous a pas été permis de l'examiner longtemps.

Parmi les tableaux de M. le comte Demidoff, à Paris, nous avons vu deux portraits, l'un d'homme, l'autre de femme, que le style, le ton chaud et brunâtre, et la supériorité du modelé nous font attribuer à la main de Jean Van Eyck. La femme, avec sa coiffure pointue et conique, est surtout d'une grande finesse et d'une rare animation. Ces deux tableaux n'ont été acquis en Italie qu'en 1845, par la princesse Mathilde, épouse du comte.

M. Weber, négociant à Anvers, possède un ouvrage du même maître, représentant la Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, à qui sainte Catherine de Sienne met l'anneau mystique. Sur le glaive que tient la sainte couronnée, se trouve cette inscription en caractères gothiques de l'époque : *Joannes Van Eyck*. Vis-à-vis de cette figure se trouve une sainte qui nous est inconnue, et qui, vêtue de vert, tient de la main droite la gauche de sainte Catherine et porte dans la main gauche une fleur de lis. Sur un plan plus rapproché, on voit du même côté que sainte Catherine, sainte Ursule assise, vêtue du drap d'or, la tête couverte d'une riche coiffure, lisant dans un livre et ayant auprès d'elle la flèche, instrument de son martyre; et, du côté opposé, sainte Cécile, vêtue de noir, portant une coiffure conique, ayant à la main gauche un livre et à la main droite un rosaire rouge. Ce groupe est disposé dans un berceau de roses dont la voûte est formée par une treille admirablement exécutée. Dans le fond, s'ouvre une perspective où se présentent une ville et une rivière, peintes l'une et l'autre d'un ton plus clair qu'on ne le voit ordinairement dans les tableaux de Jean Van Eyck. Cependant, dans le caractère des têtes parmi lesquelles se distingue surtout celle de sainte Ursule par une finesse et une douceur d'expression charmantes, dans le coloris brunâtre des chairs, dans le ton plein et gras des draperies, et dans la beauté de l'exécution qui est solidement empâtée, ce tableau présente une si complète analogie avec toutes les productions authentiques de Jean Van Eyck, que, même sans tenir compte de l'inscription, nous ne saurions nous empêcher de le lui at-

(1) *Kunst lait*, 1843 pag. 239.

attribuer. Quant au ton plus lumineux que d'ordinaire que l'on remarque dans la perspective aérienne du fond du paysage, on se l'explique en rapportant cette production aux dernières années de la vie du peintre. La conservation de ce tableau, haut de trois pieds et large de deux, est parfaite.

A Gand, dans la riche et intéressante collection d'objets d'art appartenant à M. Verhelst, se trouve une autre peinture, d'environ quatre pieds de haut sur six de large, qui est, en quelque sorte, une amplification de la composition précédente; car, aux quatre saintes dont il vient d'être parlé et qui sont presque exactement reproduites ici, l'artiste en a joint quatre autres. Malheureusement, cet excellent ouvrage qui appartenait autrefois à une confrérie de l'église, aujourd'hui démolie, de Saint-Donat, à Bruges, a perdu, par différentes restaurations, une grande partie de sa valeur primitive. Les chairs notamment ont été dépouillées, par de maladroits nettoyages, de ce ton chaud et brunâtre et de ce beau modelé par lesquels se distinguent toutes les productions bien conservées de Jean Van Eyck; de sorte qu'elles paraissent maintenant pâles et plates. Seulement, celles des plantes des pieds d'une des saintes sont entièrement intactes; celles de la Vierge et de l'Enfant le sont en partie seulement. Quelques-uns des tons des draperies ont mieux résisté à l'action des mordants des nettoyeurs; la couleur pourpre surtout de l'une d'elles a conservé toute sa valeur et sa plénitude.

M. Nieuwenhuys, père, à Bruxelles, possède une Annonciation qu'il a acquise, il n'y a pas longtemps, de la collection de M. Van Hal d'Anvers. Parmi les tableaux de Jean Van Eyck que nous avons vus jusqu'à ce jour, il n'en est aucun où le réalisme de cet artiste se manifeste sous un aspect aussi défavorable et d'une manière aussi peu digne du sujet que dans l'œuvre dont nous parlons ici. La Vierge, placée sous un portique, est notamment une figure courte et large, dont le visage épais et à traits durs offre tout à fait l'apparence d'un portrait. L'ange qui est disposé vis-à-vis d'elle, hors de l'édifice, est moins attrayant encore; car non-seulement son profil est laid, mais il est même commun. Dans toutes les autres parties, cet ouvrage présente non-seulement de la manière la plus prononcée le cachet de Jean Van Eyck, mais encore il appartient à ses productions les plus accomplies; même, par son aspect général, par un certain clair-obscur, il surpasse peut-être tout ce que le pinceau du maître nous a laissé. Les étoffes sont traitées avec une vigueur et une force extraordinaires, surtout la draperie rouge-cerise de l'ange, ainsi que ses ailes ornées de plumes de paon.

L'architecture du portail, où l'on voit un singe en guise d'ornement, est de ce ton énergique, chaud et brunâtre que l'on remarque dans la peinture votive de Van der Paele et dans le petit tableau de la galerie de Dresde. Enfin, le paysage, les arbres et les plantes sont exécutés tout à fait de la même manière et avec la même supériorité que le sont les mêmes parties dans l'Adoration de l'Agneau. Les rochers le sont exactement comme ceux des volets des Ermites.

Un ami très-éclairé des arts, M. Joly de Bammeville, à Paris, possède un petit tableau qui représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus et qui est une répétition libre et très-belle de la Vierge et de l'Enfant de la peinture votive dont nous venons de parler. Il a été acheté à Rome en 1841.

On conserve à Vienne, dans une vaste armoire, les dalmatiques que le duc Philippe-le-Bon fit faire pour les grandes solennités religieuses de l'ordre de la Toison d'Or, et richement orner de figures brodées à l'aiguille. Comme cette armoire est placée entre deux fenêtres, la lumière est très-peu favorable pour permettre de voir même celles de ces pièces qui sont accrochées par-dessus les autres. Cependant nous avons pu voir suffisamment une grande figure de l'Éternel, un baptême de Jésus-Christ et plusieurs anges et saints, pour nous convaincre que l'invention singulièrement grandiose et l'élévation du style de ces compositions présentent l'analogie la plus frappante avec la manière de Jean Van Eyck, et nous conjecturons de là que c'est à sa main que sont dus les cartons qui ont servi pour ces broderies; ce qui ne paraîtra pas improbable quand on considère que le duc Philippe l'a toujours tenu en très-haute estime.

Quant au travail, il est le plus parfait que nous ayons vu dans ce genre; et jusqu'au moment où nous nous sommes trouvé devant ces merveilleuses productions, nous n'aurions pas cru qu'il fût possible de reproduire à ce degré, avec l'aiguille, non-seulement les formes, mais encore l'expression la plus délicate des sentiments de l'âme. Aussi notre désir le plus ardent fut-il de pouvoir examiner toutes ces dalmatiques en détail et dans un jour favorable. Mais les démarches que nous fîmes à cette fin demeurèrent sans résultat, bien que nous devions à la vérité de convenir que c'est là le seul but de notre voyage artistique que nous n'ayons pas atteint à Vienne, où partout nous avons été l'objet des prévenances les plus empressées.

(*La suite à la prochaine livraison.*)



ACTUALITÉS,

SOUVENIRS, — RÉVÉLATIONS.

Le drame d'Agneessens et les fluides démocratiques. — Ce que M. Vaëz a voulu faire et ce qu'il n'a pas fait. — Introduction de la *biscotte* dans la littérature dramatique. — Notre opinion sur la pièce et sur la manière dont elle est interprétée. — Les statues du Parc et M. de Brouckère. — L'art à *deux sous* et nos grands hommes tirés sur papier raisin. — L'École de gravure. — Poul Bourré. — Une strophe de M. Adolphe Siret.

Le 29 décembre, — avant-veille de l'inhumation de l'année 1848, — la littérature belge avait été conviée à un grand festival dramatique au Théâtre royal de la Monnaie. Il s'agissait de la représentation d'*Agneessens*. Ce n'était pas seulement une représentation d'apparat, c'était une fête littéraire. On savait à l'avance que l'auteur de ce drame n'en était plus à son coup d'essai, qu'il avait *blanchi sous le harnais*, et que le nombre de ses succès pouvait être à peu près compté par celui de ses œuvres.

Le sujet, d'ailleurs, était de ceux qui permettent d'impressionner vivement la foule. François Agneessens, *le père du peuple*, était une des plus grandes figures populaires de la Belgique, et, par le temps qui court, — époque où les fluides démocratiques circulent magnétiquement dans

l'air et dans le sang des peuples, — tout ce qui touche à la nationalité, aux libertés et aux priviléges du peuple a quelque chance de réussir. Donc, le drame d'Agneessens a réussi, disons-le tout d'abord. Nous verrons ensuite comment et par quels moyens l'auteur est parvenu à capter la faveur du public — on ne peut plus blasé sur le théâtre, en général, et sur les drames en particulier. Nous verrons si ces moyens sont de ceux qu'admet l'art dramatique et si, en les employant, l'auteur n'a pas trop sacrifié aux dieux du jour, c'est-à-dire cédé à cet élément, à ce fluide électro-démocratique dont nous parlions un peu plus haut.

Évidemment, le but de l'auteur a été d'exalter la puissance populaire, de flatter les instincts démocratiques et de maintenir le peuple dans cette idée, définie par un poëte populaire en renom, — Barthélemy, — que « *l'insurrection est le plus saint des devoirs* » quand on touche à ce qu'il appelle ses droits, ses priviléges, ses libertés, toutes vieilleries féodales du moyen âge auxquelles on donnait autrefois le nom d'*us et coutumes*. M. Gustave Vaëz ne peut pas dire qu'il a voulu autre chose, car les acclamations du parterre et les battements de mains des troisièmes et du paradis seraient là pour justifier ce que nous venons d'avancer.

Mais ce que nous n'avons pas compris, ou plutôt, ce que nous avons trop compris, c'est cette déplorable faiblesse qui a poussé l'auteur à sacrifier à deux idoles.

Il n'a pas suffi à M. Vaëz de flatter les instincts de la démocratie, il a voulu s'enchaîner les bravos de l'aristocratie, et je crains bien qu'il n'ait réussi à s'aliéner l'une et l'autre. Un vieux proverbe dit : « *qui trop embrasse mal étreint !* » M. Gustave Vaëz a voulu trop embrasser. A propos d'une *facture* de tourneur de chaises, il a déroulé un calendrier nobiliaire des plus beaux noms de la Belgique, mais il l'a fait d'une manière incomplète et maladroite; on sent qu'il a voulu flatter *ceci* et *cela*, et c'est précisément là où est la maladresse. Nous ne blâmons pas le fond de l'idée, — notez-le bien, — nous critiquons la forme, et la forme est mauvaise, rapiécée, mal cousue à l'idée. Sans doute il est bon d'évoquer tous les grands souvenirs qui font honneur au pays; sans doute il est bon d'apprendre au public les hauts faits des maisons de Ligne, de Chimai et de Trazegnies; mais encore faut-il qu'il y ait temps pour tout. Et dans un drame où l'élément démocratique domine, il était aussi peu habile qu'impolitique d'y faire intervenir l'élément aristocratique. Tout l'un ou tout l'autre. Aussi personne ne s'est mépris sur les intentions de M. Gustave Vaëz et ont-elles été généralement peu goûtées. Nous éprouvons le besoin de répéter encore une fois ici que nous ne blâmons pas le fond de l'idée; c'est seulement le rapprochement, la connexion qui est complétement fausse, puisqu'elle part d'un point de vue opposé, de deux principes parfaitement différents. Le drame admet bien quelques licences, mais elles ne vont pas jusque-là. Nous engageons donc M. Vaëz à supprimer toute cette scène qui ne changera rien à la marche du drame et donnera, au contraire, beaucoup plus d'unité à l'action.

Un défaut plus capital dans le drame d'*Agneessens,* c'est celui-ci :

En construisant la charpente d'un cinquième acte, intitulé : *Six ans après,* M. Vaëz a complétement détruit l'unité de temps, d'action et de lieu qu'il paraît avoir cherché à respecter pendant toute la pièce. En ce qui nous concerne, nous ne tenons pas beaucoup à cette faiblesse de l'ancienne école, dite classique; mais puisque l'auteur semble y avoir attaché de l'importance pendant quatre mortels actes, pourquoi venir rompre tout à coup cette unité? Nous avouons franchement ne pas avoir surpris l'intention ni compris le but. Le cinquième acte ne nous a rien appris de plus que les quatre autres, — sinon que la toile aurait dû s'abaisser, pour ne plus se relever, après la mort d'Agneessens. Nous engageons sérieusement M. Gustave Vaëz à faire cette coupure; le public lui tiendra compte assurément du sacrifice qu'il lui aura fait.

Notre tâche serait incomplète si nous nous bornions à faire la critique du drame d'*Agneessens,* sans faire l'éloge des beautés qu'il renferme. Certainement on sent la plume d'un homme exercé; l'action marche bien, les situations sont dramatiques souvent, et la scène de la révolte, entre autres, est parfaitement rendue. Mais nous nous sommes demandé pourquoi M. Gustave Vaëz, qui est un écrivain distingué, a eu recours à une multitude de petites *ficelles,* de petits moyens que l'art et le bon goût réprouvent. Pourquoi, par exemple, avoir spéculé sur les monuments publics? Sans aucun doute, le *Manneken-Pis, Ste-Gudule* et *l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles* jouent un grand rôle dans l'histoire monumentale de la Belgique, mais est-ce bien là un *moyen littéraire* avouable? L'introduction de la *biscotte* dans la littérature nationale est-elle un agent dramatique bien puissant? Malgré les rires qui ont accueilli les saillies faites sur *le plus ancien bourgeois de Bruxelles*, et malgré les bravos qui ont éclaté à la vue de Ste-Gudule et de la flèche de l'Hôtel-de-Ville éclairée par un système artificiel, nous persistons à penser que ce sont de ces moyens dont il est peut-être permis d'user, mais dont il serait très-dangereux d'abuser.

Quant à nous, qui avons à juger la pièce au point de vue littéraire, nous nous sommes demandé ce qu'il resterait de cette œuvre dramatique si l'on supprimait tout ce qu'il y a de monumental et d'exagéré dans les moyens employés par l'auteur pour produire de l'effet, tels que le *Manneken-Pis, l'Hôtel-de-Ville* et *Ste-Gudule*? La réponse sera facile : il restera le personnage d'Agneessens, celui de sa fille et de Jacques, le fils de l'étainier Van Ypen. Et encore, tous ces rôles ne sont-ils pas d'un caractère fortement accentué. Celui du marquis de Prié a du bon; mais, ainsi que celui du comte de Neudorp, il est joué sans aucune espèce d'intelligence du personnage qu'il représente. Seul, M. Alexandre est dans le vrai. Il a fort bien compris le rôle d'Agneessen, et il en a tiré un parti excellent. Il n'en a pas fait un héros; il en a fait un bon bourgeois modeste, mais digne, mais ferme, mais sincèrement dévoué à son pays. Il est fâcheux que M[lle] Dalocca ait voulu imiter M[me] Dorval dans ce qu'elle a de mauvais, sans prendre ce qu'elle a de bon. Espérons que les bons conseils ne lui auront pas manqué, ainsi qu'à M. Lemaire, qui croit probablement que parce qu'il a le monopole du quolibet au grand théâtre, il a le droit d'être bêtement anacréontique. M. Gustave Vaëz, qui a jeté dans son drame quelques belles phrases orthodoxes, qui a introduit le crucifix dans la scène de cour d'assises, n'aura certes pas laissé tomber de sa chaste plume les lourdes turpitudes que M. Lemaire a si niaisement débitées. On peut

faire rire le public, mais on doit éviter de le faire rougir.

Du rouge, nous passerons au blanc et à l'ocre jaune comme transition. Nous pensions qu'en prenant sous sa responsabilité la décoration des jardins du Parc, l'Édilité nouvelle supprimerait cette vieille manie d'emmailloter de paille les œuvres d'art de nos artistes. Il n'en est rien. M. de Brouckere possède cependant des goûts et des instincts qui nous auraient fait supposer qu'il n'aurait pas partagé la faiblesse de ses devanciers. Quand M. de Brouckere rédigeait l'*Artiste*, aurait-il jamais souffert que l'on transformât nos œuvres d'art en huttes d'Esquimaux. Est-ce que M. de Brouckere bourgmestre le souffrira? Nous ne le croyons pas. S'il passe quelque jour par la rue Royale, et qu'il aperçoive toutes ces *cloyères d'huîtres*, sous lesquelles se trouvent ficelés des *empereurs romains* et des *Vénus de Médicis,* il descendra promptement de sa blanche haquenée et ira couper lui-même ces ignobles liens de paille qui donnent aux étrangers une si pauvre idée de la sculpture en Belgique et font du Parc royal un jardin de maraîcher.

On parle beaucoup, dans les régions artistiques, de l'*art à deux sous* et des illustrations sur papier raisin dont il a été question dans le *Moniteur* du 24 décembre. La nouvelle avait bien été donnée par l'*Indépendance* et l'*Émancipation;* mais, repétée par le grave *Moniteur,* elle prend une consistance devant laquelle il n'est plus permis de douter. L'idée peut être bonne; seulement, nous craignons que la modique somme de *deux sous* ne soit un peu exiguë pour la grandeur du but que l'on se propose. Certainement, il est bon d'encourager la gravure sur bois et de la faire servir à l'instruction des masses; mais pourquoi ne pas donner ces encouragements à *l'École* de gravure spéciale que l'on vient d'annexer à l'Académie. Ne voit-on pas que l'on soutient encore un établissement rival au détriment de la classe entretenue aux frais de la ville. En vérité, nous avions raison le jour où nous avons écrit quelque part, qu'annexer l'école de gravure du gouvernement à la classe des beaux-arts, c'était l'enfouir à tout jamais dans les cartons de l'Académie. Aujourd'hui qu'elle y est entrée, on travaille déjà à la porter en terre.

R. I. P.

Nous en pourrions dire autant de ce malheureux Paul Bourré, dont chacun a pu remarquer les œuvres à notre dernière exposition Son beau groupe du *Sauvage surpris par un serpent* lui a valu une *médaille d'or,* dont on pourra aujourd'hui décorer son tombeau. Le pauvre enfant est mort ces jours derniers à l'âge de 25 ans! Quelque jour nous reviendrons sur ses travaux en traçant sa biographie; mais, en attendant, nous ne pouvons mieux rendre justice à son talent qu'en jetant sur sa tombe quelques fleurs poétiques cueillies par M. Adolphe Siret.

SUR LA TOMBE DE PAUL BOURÉ.

Nous te jetons en vain les adieux de la terre,
Non, Paul, tu n'es point mort, tu ne mourras jamais;
Tu laisses parmi nous un souvenir austère,
Un culte tout nouveau succède à nos regrets.

La mort a beau frapper. Sa puissance infinie
Peut plonger dans l'oubi des mondes tout entiers;
Sa faux vole en éclats en touchant au génie;
Les cyprès naissent mal où croissent des lauriers.

Paul, reste parmi nous, sois toujours notre frère,
Ce n'est point un cercueil qui peut nous séparer.
En confiant ton corps au calme de la terre,
Tu ne fais rien que sommeiller.

Ton nom dominera les vanités sans nombre
Qui passent ici bas sans laisser de clarté.
Ton génie est d'airain, ton corps en était l'ombre.
Le monument nous est resté!

19 décembre 1848.

TRISTESSE ET CONSOLATION.



Vers inscrits sur l'album de M. le marquis de Ch......

Lorsque le voyageur, fatigué de sa course,
Rencontre un oasis après de longs déserts,
Quand soudain il entend le doux bruit d'une source,
Il s'arrête... et bénit l'ombre des palmiers verts.

Il s'abreuve à longs traits de l'onde bienfaisante;
Puis, sur ces bords heureux quand il s'est reposé,
Il jette dans cette onde une fleur odorante,
Pour consacrer la source où sa lèvre a puisé.

Nous aussi, voyageurs errant à l'aventure,
Au milieu du désert nous demandons pitié;
A nos cœurs altérés il faut une onde pure,
Et cette onde, c'est l'amitié!...

Toi, tu versas un peu de sa douce rosée
Sur mes jours obscurcis, fanés par la douleur;
Tu fis luire un instant dans mon âme brisée
Quelques rayons de ton bonheur.

Permets donc qu'en retour de la douce ambroisie
Que ton cœur généreux a déposée en moi,
Je te donne du moins ma fleur de poésie:
Je n'ai plus qu'elle avec ma foi.

Pardonne si ma muse, inquiète et morose,
A ta fraîche candeur vient mêler ses regrets;
Mais tu sais que parfois à l'éclat de la rose
On joint l'ombre des noirs cyprès!.....

Le comte EUGÈNE DE MARSEILLE-SIVRY.

DESSINS.—Nous donnons, avec la 14e et la 15e feuille de notre Recueil, deux planches qui ne manqueront pas d'intérêt, nous l'espérons. L'une est une charmante création de M. Rosenthal, conçue tout à fait dans le style allemand : *la Vierge et l'Enfant Jésus*. La finesse d'exécution, jointe à une correction et une naïveté charmantes de dessin, nous dispense de tout éloge. L'autre planche nous rappelle le souvenir de deux des meilleures œuvres d'art décorant nos places publiques : *André Vésale*, par M. Jos. Geefs, et le portrait de *Charles de Lorraine*, par M. Jehotte. La première est due au burin habile de M. Henri Brown, professeur à l'Académie d'Anvers, d'après un bon dessin de Tuerlinckx; la seconde a été ciselée par l'un des meilleurs élèves de M. William Brown, professeur à l'Académie de Bruxelles: M. Bocquet. Désormais, nous apporterons un soin tout particulier aux planches de *la Renaissance*. Nous en avons plusieurs sur cuivre terminées, quelques-unes au burin, quelques-unes à la *manière noire*; mais la difficulté de pouvoir les imprimer en Belgique nous en a fait jusqu'à ce jour différer la production.



HISTOIRE

DE L'ART MONUMENTAL.

PREMIÈRE ÉPOQUE. — PÉRIODE HÉROIQUE.

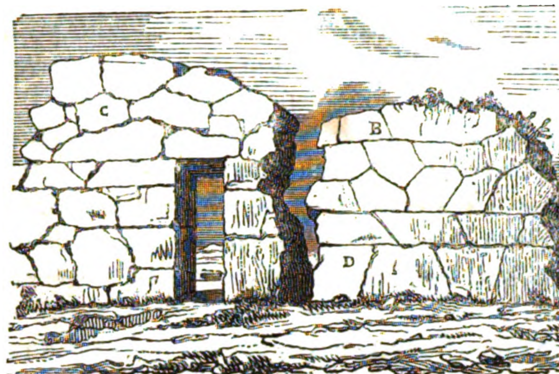
APPAREIL CYCLOPÉEN.

es constructions cyclopéennes se composent d'énormes blocs de pierre, de forme polygonale irrégulière, posés les uns sur les autres. On les a appelées ainsi parce que les anciens les considéraient comme l'ouvrage des Cyclopes, ainsi que l'on peut en juger par divers passages d'Euripide, de Strabon et de Pausanias (1). En parlant des portes de Mycènes, Pindare (2) s'exprime en ces termes, qui ne laissent, à cet égard, aucun doute : *Kuklôpia prothura eurusteôs*. Les savants sont d'accord aujourd'hui pour attribuer ces constructions (3) aux Pélasges. On trouve en effet des murailles bâties comme nous venons de le dire, dans tous les pays où le séjour de ce peuple est constaté par le témoignage des anciens : dans le Péloponèse, l'Attique, la Béotie, la Phocide, la Thessalie, l'Épire et la Thrace ; dans l'Asie Mineure et les îles qui en dépendent ; en Italie, dans le pays des Herniques, des Èques et des Aborigènes.

L'appareil cyclopéen a été employé pour élever des murs et des portes de ville, pour des enceintes sacrées et pour le revêtement de plusieurs tombeaux héroïques. Il se présente sous quatre formes différentes. La plus ancien, comme celui des murs de Tyrinthe et d'une partie de ceux d'Argos, se compose de quartiers de rocher à peine travaillés, ajustés les uns sur les autres. Les interstices que ces blocs laissent entre eux sont remplis au moyen de petites pierres. (Lettre



A.) Dans la seconde espèce d'appareil, nous voyons des dalles polygonales irrégulières, taillées avec une certaine précision et assemblées avec beaucoup de soin, sans ciment, avec de petites pierres également placées dans les vides; tels sont les murs de Mantinée. (Lettre B.) Une troisième forme est celle qui présente des pierres polygonales et des pierres carrées, ainsi qu'on en a plusieurs exemples dans la Béotie et à Samicum (Lettre. C.) Enfin, dans le dernier



genre d'appareil cyclopéen, on voit des pierres quadrangulaires rangées par assises horizontales et ayant leurs joints verticaux dirigés en sens différents. Nous citerons, comme spécimens de cette disposition, les murailles de Mycènes, de Platée et de Chéronée (4).

Ces sortes de constructions prouvent que les Pélasges ne connaissaient pas l'équerre. Il paraît, d'après un passage d'Aristote (5), qu'ils se servaient d'une règle flexible de plomb, laquelle se pliait à la configuration générale de chaque bloc, pour en tracer l'épure et le tailler. Si ces appareils nous dénotent les efforts d'une nation puissante, ils nous démontrent aussi les premières tentatives du génie de l'homme dans l'art de bâtir, On remarque, en effet, dans les différents spécimens que nous avons réunis, la marche progressive qu'ont suivie les Pélasges pour arriver à construire avec des pierres rectangulaires, disposées par assises horizontales ; de sorte qu'on est amené à supposer que les appareils les plus irréguliers sont les plus anciens. Cependant cette règle ne saurait être adoptée d'une manière trop absolue ; il faut tenir compte des lieux et de la nature des matériaux. Il est clair encore que la grossièreté de l'appareil pouvait avoir une autre cause que l'ignorance des ouvriers. On comprend que les pierres, qui étaient très-dures et se présentaient dans la carrière par masses considérables, devaient être employées à peu près sans être taillées ; tandis qu'au contraire, si la pierre était tendre et se présentait par strates horizontales, elle était travaillée facilement et formait des constructions plus parfaites. Enfin, on a la preuve qu'on a bâti avec des blocs de forme polygonale longtemps encore après la période héroïque (6).

(1) Strab., l. VIII. — Pausan., l. II, c. IV, XVI et XXV. — Eurip., *Troad.*, v. v, 1094.

(2) *Frag. Inc.*, v. 151.

(3) MM. Gerhard, Bunsen et Canina ont seuls contesté l'origine pélasgique des constructions cyclopéennes; mais les objections qu'ils ont faites au système posé par Petit-Radel et Dodwel ont été très-facilement réfutées.

(4) On voit sur notre dessin, à la lettre D., deux assises disposées de cette manière. — M. Petit-Radel a fait exécuter en gypse colorié des modèles des principales constructions cyclopéennes. Ils sont exposés dans les salles de la bibliothèque Mazarine et offrent les premiers éléments de la lithologie monumentale. A côté de cet antique appareil se trouvent des modèles d'appareils moins anciens; de sorte qu'on peut suivre les progrès que les Grecs ont faits dans l'art de bâtir.

(5) Arist., *Mor.*, l. V, c. x. — Eurip., *Herc. Fur.*, v. 945.

(6) Blouet (*Expéd. scientifique de Morée*, t. II, p. 149) dit que les Grecs modernes construisent encore des murs en polygones irréguliers.

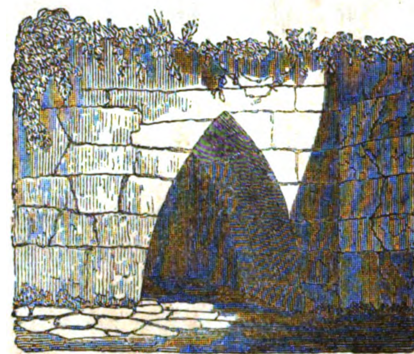
ACROPOLES.

Les Pélasges réunis en société, alors qu'ils menaient encore une vie simple et sauvage, habitaient le sommet des montagnes, quelques rochers isolés, abruptes et d'un accès difficile. C'est ainsi que les premières villes qu'ils fondèrent furent placées sur des lieux élevés, où ils étaient à l'abri des attaques des peuplades non civilisées, qui vivaient de rapines et de brigandages. Platon avait déjà fait cette observation (1). Homère nous représente la ville de Dardanus comme ayant été bâtie sur le penchant du mont Ida, avant qu'on eût élevé la noble Ilion dans une belle et vaste plaine, sur une petite éminence baignée par différents fleuves (2). Il en a été de même des principales cités de la Hellade : Argos, Thèbes, Delphes, Corinthe, Sparte, Athènes, Mycènes, etc.

Ces premiers centres de population furent défendus par une enceinte de murailles qui étaient construites dans le système cyclopéen et suivaient presque toujours la configuration du terrain. Les plus anciens murs, comme ceux de Tirynthe, de Mycènes et d'Argos, ne présentaient pas de tours ; et cette circonstance donne à penser que les Pélasges ignoraient ce système de fortification. D'autres enceintes, sans doute d'une époque un peu moins reculée, comme celle des Gardiki.—peut-être Dodone.—dans l'Épire, sont munies de tours, ou mieux, de contre-forts, dont le massif plein indique plutôt un appui qu'un bastion (3). On ignore comment ces murs se terminaient supérieurement, mais on est porté à croire qu'ils étaient couronnés par des créneaux, dont les Pélasges pouvaient avoir emprunté l'idée aux Phéniciens et aux Égyptiens. Enfin, en quelques endroits, à Tirynthe et à Délos, il subsiste encore dans l'épaisseur des murs des restes de galeries, de construction également cyclopéenne, dont la voûte est formée de grandes pierres placées en triangle et liées ensemble à la partie supérieure par d'autres pierres posées horizontalement (4). Il est probable que ces galeries couvertes faisaient le tour de l'enceinte.

Sur le point culminant de la forteresse s'élevait un temple consacré à la divinité protectrice de la cité. On y trouvait encore des puits et des citernes taillés dans le roc, comme à Rhamnus et à Argos, par exemple. Quant aux maisons des habitants, elles étaient disposées sans ordre dans l'espace qu'enveloppait l'enceinte fortifiée, au milieu de laquelle était réservée une place pour les assemblées des citoyens ; cette place était garnie de siéges en pierre destinés aux chefs du pays, qui venaient s'y asseoir dans les circonstances nécessaires (5).

On pénétrait dans ces antiques cités par des portes qui se présentent sous quatre formes principales. Les plus communes et les plus anciennes offrent des jambages ou montants soit perpendiculaires, soit inclinés, lesquels sont surmontés d'une architrave — ou linteau — formée d'une énorme pierre. Quelquefois ces jambages, ainsi qu'on l'a observé à Mycènes, se composent de deux longs blocs verticaux. Là où l'on manquait de matériaux assez considérables, on disposait les pierres des montants en encorbellement, comme au Trésor d'Atrée (6). D'autres fois la baie de la porte a une forme triangulaire et décrit une véritable ogive, ainsi qu'on en a un spécimen dans ce dessin, qui représente une porte de l'ancienne cité d'Arpino, en Italie.



On voit aussi des portes aiguës de ce genre à Tirynthe. En Italie, à Signium, par exemple, on en voit dont les jambages, avant de se rejoindre supérieurement, sont coupés par un linteau, et qui, par conséquent, ont la configuration d'une ogive tronquée. Enfin, la porte des Lions, à Mycènes, et celle du Trésor d'Atrée ont deux jambages inclinés couronnés par une architrave, au-dessus de laquelle est pratiquée une ouverture triangulaire (7) formant un vide, et faisant ainsi l'office d'un arc de décharge. Enfin, disons que, pour renforcer ces portes, on continuait, comme on le voit à Mycènes, le mur d'enceinte des deux côtés du chemin qui y aboutissait.

Les acropoles pélasgiques les mieux conservées et les plus considérables sont celles de Mycènes (8) et de Tirynthe (9), qui existent encore, à peu de chose près, dans le même état que du temps de Pausanias. Comme date de ce genre de construction, nous donnerons celle de la citadelle d'Argos, qui remontait à la fin du dix-huitième siècle avant l'ère chrétienne.

PALAIS.

Nous savons peu de chose sur les habitations des anciens héros grecs. Les seules notions que nous ayons nous sont fournies par Homère, quand il parle des palais de Ménélas, d'Ulysse et d'Alcinoüs. Ces palais, renfermés dans les murs de la ville, étaient entièrement compris dans une enceinte particulière, *erkos*, plus ou moins étendue, et fermée par une clôture en bois ou en pierre, ce qui donnait à tout l'édifice l'apparence d'une forteresse (10). On trouvait dans

(1) *Leg.*, l. III.
(2) *Il.*, XX, v. 215.
(3) *Voy. en Grèce* par Pouqueville; Paris, in-8°, 1820, t. I, p. 135.
(4) Blouet, t. II, p. 155.
(5) Voyez ce qu'Homère dit de la ville des Phéaciens, *Odyss.*, c. VII.

(6) Voyez plus loin la coupe du trésor d'Atrée. La lettre A indique l'architrave, qui est surmontée d'une ouverture triangulaire.
(7) Cette niche, à la porte de Mycènes, est décorée d'un candélabre, d'une sorte de colonne renversée, accompagnée de chaque côté d'une figure de lion. On peut considérer ce bas-relief comme le spécimen de l'une des plus anciennes sculptures grecques.
(8) Cette ville, fondée par Persée, fut détruite par les Argiens en l'an 468 avant Jésus-Christ.
(9) Elle fut fondée par Tiryns, fils d'Argus, et ruinée également par les Argiens. Suivant la tradition, ses murailles avaient été bâtie par les Cyclopes que Proætus avait fait venir de la Lycie.
(10) *Odyss.*, l. XVII.

cette enceinte plusieurs cours, différents bâtiments, un vergér et un jardin. Les côtés de la porte étaient quelquefois ornés de deux statues de chien, ainsi qu'on en a un exemple au palais d'Alcinoüs, et toujours accompagnés de bancs de pierres polies ou brutes (1). C'est sur ces bancs que nous voyons les amants de Pénélope tenir leur conseil. Dans la maison d'Ulysse se présentait une première cour, sur laquelle donnaient les écuries, les étables, les magasins et les remises pour les chars; la cour principale, *aulé*, entourée d'une colonnade, offrait au centre un autel domestique consacré à Jupiter Kerkeios, *Zeus Erkeios*. La maison proprement dite était précédée d'un vestibule, *prodomos*, où dormaient les étrangers. La pièce la plus importante, *domos*, était une grande salle dont le plafond était soutenu sur des colonnes, et autour de laquelle étaient rangés des siéges couverts de tapis. C'était là la partie publique du palais, celle où les étrangers et les amis de la famille avaient accès. Dans les dépendances de cette pièce se trouvaient les appartements des hommes, des salles de bains et des chambres où les femmes se livraient aux travaux domestiques (2). L'appartement des femmes était disposé dans un étage supérieur. Le poëte nous représente toujours Hélène ou Pénélope descendant de leur appartement, ou y montant avec leurs femmes. Enfin des caves étaient pratiquées sous terre; on y enfermait le vin, l'huile, la farine, et même quelquefois l'or et l'argent, et tous les objets précieux. Le jardin du palais d'Alcinoüs, entouré d'une haie vive, était spacieux. Il était divisé en deux parties : on cultivait dans l'une des fleurs et des plantes utiles; l'autre partie était plantée d'arbres divers : de poiriers, de figuiers, d'oliviers et de vignes (3). On y voyait deux fontaines jaillissantes; les canaux conduisaient les eaux de l'une d'elles devant le palais et les déversaient dans un large bassin.

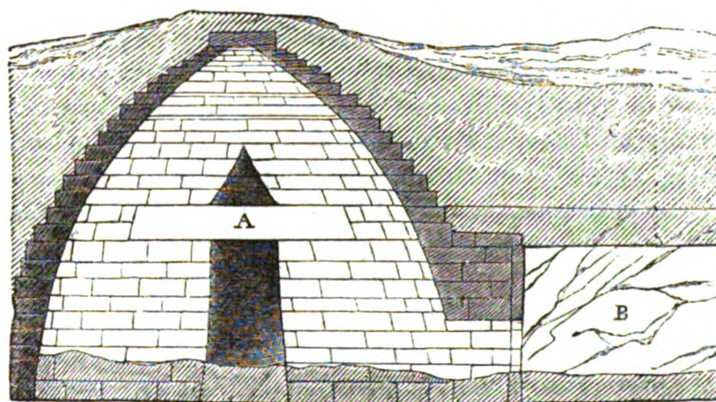
Le palais de Priam nous présente une disposition particulière que nous devons signaler. Sur les côtés de la grande cour péristyle, qui formait le centre du monument, étaient disposées les cinquante chambres où couchaient les fils du roi, et sous le portique du vestibule, en face de l'entrée, douze autres chambres, bâties en pierres polies, *thalamoï zestoïolitoïo*, pour ses filles et pour ses gendres.

Le bois et la pierre devaient avoir été employés simultanément pour la construction de ces palais. Nous ne pouvons rien dire de la décoration des colonnes. Pour les portes, nous savons seulement qu'il y en avait à deux battants, et qu'elles se fermaient au moyen de verrous, ou avec des liens noués d'une manière si compliquée, qu'il était difficile de les dénouer pour ceux qui ne connaissaient pas les combinaisons de chaque système de ligature. Sans prendre à la lettre le récit d'Homère, qui a sans doute poétisé ses descriptions, on pense que l'intérieur des salles était orné avec un certain luxe; les murs, les plafonds, les colonnes et les portes devaient être revêtus de plaques métalliques. C'est ainsi que le palais de Ménélas nous est représenté comme brillant partout d'airain, d'or, d'argent et d'ivoire (4). Dans l'*Odyssée*, la maison d'Alcinoüs nous apparaît (5) revêtue également d'or et d'airain dans plusieurs de ses parties. Le toit des maisons formait peut-être généralement une terrasse. Nous rappellerons, à l'appui de cette observation, qu'Elpénor, un des compagnons d'Ulysse, se précipita, dans un moment de trouble, du haut du palais de Circé, où il s'était endormi.

On a déjà remarqué, sans doute, les traits frappants de ressemblance qui existaient dans les anciens palais grecs et les palais des princes asiatiques et égyptiens. Dans les uns et les autres on retrouve, en effet, ces grandes salles hypostyles destinées à la vie publique, et autour de celles-là des chambres destinées à la famille et au service domestique de la maison. Enfin, quelques savants ont établi que les habitations décrites par Homère avaient une grande analogie avec les sérails actuels des pays orientaux.

TRÉSORS.

On voit près de l'acropole de Mycènes un édifice assez bien conservé, bâti sur un plan circulaire et surmonté d'une voûte de forme parabolique. On considère cette construction comme le *Trésor d'Atrée*, dont Pausanias nous a laissé une description. C'est dans ces monuments souterrains que les princes des temps héroïques enfermaient, pour les conserver, les armes, les meubles et tous les objets de prix qu'ils possédaient. Un espace libre, entre deux murs épais, conduit à la porte du trésor mycénien. Cette porte, un peu moins large en haut qu'en bas, est couverte par un linteau formé d'une seule pierre, d'un volume considérable et d'un poids énorme (6). La mise en œuvre d'une telle masse ne laisse aucun doute sur l'habileté mécanique des anciens Grecs. Ce linteau, comme nous l'avons dit plus haut (7),



est surmonté d'une ouverture triangulaire qui fait l'office d'un arc de décharge. La chambre intérieure se termine supérieurement par une voûte composée d'un certain nombre d'assises annulaires, superposées horizontalement. Il est

(1) Hom., *Il.*, XVIII, v. 504. — *Odyss.*, III, v. 406. — Les princes assis sur ces bancs rendaient la justice. C'était un usage tout à fait oriental. L'Écriture nous montre les juges d'Israël assis devant leur porte. Au moyen âge, nous trouvons les mêmes coutumes; les rois et les seigneurs jugeaient, en effet, sur le perron de leur château. C'est ce que Joinville appelle les *plaids de la porte*. — Quant aux bancs des habitations grecques, ils sont figurés sur plusieurs monuments. — Voy. Raoul-Rochette. *Monum. inédits*. — Orest., p. 118.

(2) L'usage des bains existait du temps d'Homère. Il nous représente souvent le héros se baignant dans des bassins attenant aux palais. *Odyss.* VI-XVII.

(3) *Odyss.*, l. XVII.

(4) *Krusou, délectrou te kaï argurou ed' elephantos.*

(5) *Odyss.*, VII.

(6) Ce linteau est indiqué par la lettre A sur la coupe du Trésor d'Atrée, que nous donnons ici. D'après M. Blouet, il a 8m 15 de longueur sur 6m 50 de profondeur, compris l'équarrissage, et 1m 22 d'épaisseur; ce qui lui donne un cube de 64m 63 et un poids de 163,684 kilog. — Le Trésor d'Atrée a 14m 27 de diamètre sur 14 mètres d'élévation sous voûte.

(7) Voyez la pag. précédente.

probable que chacune de ces assises a été placée en encorbellement l'une sur l'autre, depuis le plus grand cercle jusqu'au plus petit, en observant rigoureusement la projection voulue pour former la courbe parabolique de la voûte, telle qu'elle est profilée dans notre dessin, laquelle courbe n'aura été obtenue qu'après l'entière construction de l'édifice, et en abattant tous les angles qui forment saillie (1). Au sommet était placée une grosse pierre qui tenait lieu de clef de voûte, et que Pausanias, dans sa description du Trésor de Minyas à Orchomène, caractérise par ces mots : *armonia tou pantos*. Une porte ménagée à l'intérieur de l'édifice donne entrée dans un caveau taillé dans le roc, et qui « pour cette raison, dit M. Blouet, n'a pas été revêtu de maçonnerie (2). »

On a remarqué des clous de bronze distribués à toutes les hauteurs et dans toute l'étendue des parois circulaires du Trésor d'Atrée. Ils servaient sans doute à fixer des lames de bronzes qui formaient le revêtement intérieur de l'édifice, ce qui assimile ce monument au *chalciékos* de Sparte, au souterrain d'Argos, où fut enfermée la fille d'Acrisius (3). Les clous recueillis dans le Trésor d'Atrée sont munis d'une tête plate, ce qui prouve qu'ils n'ont pu servir à accrocher des vases ou autres ustensiles. Le Trésor d'Atrée remonte au quatorzième siècle environ avant l'ère chrétienne.

Les savants ont émis diverses opinions sur la destination véritable de l'édifice qui nous occupe. Les uns ont prétendu que c'était le tombeau d'Agamemnon, tandis que d'autres soutenaient que c'était là le trésor dont parle Pausanias. M. Blouet a établi peut-être avec plus de raison que cette construction avait été bâtie à deux fins. « Tout porte à croire maintenant, dit-il, que ce monument pouvait être aussi bien un trésor qu'un tombeau. Rien, en effet, ne paraît mieux l'indiquer que, d'une part, un caveau taillé avec soin dans la masse pour recevoir des dépouilles mortelles : de l'autre, cette grande salle voûtée dans laquelle pouvaient être déposés une foule d'objets précieux. Comment, d'ailleurs, les anciens Grecs n'auraient-ils pas choisi un semblable lieu comme trésor, quand, d'après leurs mœurs et leurs croyances, ils ne connaissaient rien de plus inviolables que les tombeaux ? »

On a trouvé à Mycènes trois autres constructions semblables au Trésor d'Atrée, mais dans un état de ruine complète. Le Trésor de Minyas, à Orchomène, en Béotie, n'est pas mieux conservé. Il avait été construit en marbre blanc, et il était plus considérable que celui dont nous venons de faire la description. Le Trésor de Ménélas, à Amyclée, n'était pas moins remarquable. Nous indiquerons enfin les restes des autres monuments de ce genre, situés l'un près de Sparte, l'autre dans la citadelle de Pharsale.

TOMBEAUX.

Cicéron (4) nous apprend qu'au temps de Cécrops les Athéniens plaçaient les corps des defunts dans une fosse, la recouvraient de terre et ensemençaient le sol. Les premiers monuments élevés sur les dépouilles des morts consistaient en des buttes de terre, *gês chéma*, entourées d'un mur circulaire de soutènement, *krépis*, et étaient analogues au tombeau d'Alyatte, que nous avons décrit déjà d'après Hérodote. La sépulture de Patrocle, *tumbon* (5), élevée par les ordres d'Achille, sous les murs de Troie, était disposée de cette manière. Le tombeau d'Achille lui-même, qui se voit sur le promontoire de Sigée, ne différait pas des précédents, non plus que celui de plusieurs autres Grecs célébrés par Homère (6). C'étaient de véritables tumulus, *kolônaï*, ayant la forme d'une colline plus ou moins élevée. Tels étaient les tombeaux des Amazones, des Phrygiens (7), d'Œnomaüs, d'Iphitus, de Tityus, etc. On retrouve encore un grand nombre de ces collines funéraires en Grèce; les unes ont été décrites par Pausanias, les autres observées par des voyageurs modernes (8). Nous citerons pour exemple la butte qu'on voit près de Psophis, sur les bords de l'Émanthe ; elle est entourée de cyprès, espèces d'arbres étrangers à la vallée où ils végètent ; M. Pouqueville la regarde comme étant la sépulture d'Alcméon ? Il existe des tumulus analogues à celui-ci en Italie et dans l'Asie Mineure. Il y avait des tombeaux bâtis à peu près sur le plan des trésors, c'est-à-dire, ayant la forme d'une tour conique : tels étaient plusieurs tombeaux indiqués par Pausanias près de Mycènes. Nous citerons surtout, comme un curieux spécimen de ce genre d'architecture, la nécropole de *Tantale*, à Sipylus, non loin de Smyrne, dont la chambre intérieure est voûtée en ogive (9).

Plusieurs peuples de la Grèce étaient encore dans l'usage d'inhumer leurs morts dans des chambres sépulcrales taillées dans le roc. Beaucoup d'anciennes carrières ont été ainsi transformées en nécropoles, comme les labyrinthes de Nauplie. Les voyageurs ont signalé des nécropoles de ce genre, très-considérables, dans le voisinage de plusieurs antiques cités de l'Asie Mineure (10). L'Étrurie nous en offre aussi de nombreux exemples ; mais nous en parlerons dans un chapitre suivant, en traitant spécialement de l'architecture de ce pays.

TEMPLES.

Nous avons peu de notions sur les monuments religieux de la période héroïque. Les plus anciens sanctuaires se composaient sans doute d'une enceinte circonscrite par un mur cyclopéen et renfermant à son centre une pierre brute qui servait d'autel. Tel était l'*hiéron* de Dodone, que M. Pouqueville croit avoir découvert. D'autres sanctuaires présentaient une construction en bois, comme le temple élevé en l'honneur d'Apollon Équestre, près de Mantinée, par Trophonius et Agamède. Les mêmes architectes rebâtirent pour la troisième fois le temple de Delphes, qui,

(1) *Expéd. scient. de Morée*, Blouet, t. II, p. 152. Voyez aussi Dodwel, t. II, Donaldson, etc.

(2) Ce caveau est indiqué sur notre dessin par la lettre B. — Chacun de ses côtés longs a 8m 22 de longueur.

(3) On conserve au Musée britannique deux plaques qui faisaient partie de ce revêtement en bronze. Le *chalciékos* était un temple de Junon en bronze.

(4) *De Leg*, l. II, c. xxv. Nam et in Athenis jam ille mos à Cecrope, ut aiunt, permansit ociùs terra humandi; quam quum proximi injecerant, obductaque terra erat, frugibus obserebatur, ut sinus et gremium quasi matris mortuo tribueretur.

(5) Les sépultures de ce genre furent encore appelées *séma* et ensuite *mnéma*.

(6) Voyez Lechevalier. — *Voyage de la Troade*, t. 2, — et Michaud et Poujoulat, *Correspondance d'Orient*.

(7) Plut., *Thésée*, 26. Athénée, c. xII.

(8) Voyez Blouet, *Expéd. scient. de Morée*, t. III, pag 21, et *Ann. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 204.

(9) T. IV, p. 334.

(10) Voyez *Revue gén. de l'Architecture*, 1842, art. de M. Mérimée.

dans le principe, comme nous l'avons dit, n'était qu'une cabane faite avec des branches de laurier. Il est probable qu'ils employèrent simultanément dans cet édifice le bois et la pierre, et que les quatre murs de la cella supportaient un toit en charpente. Les sanctuaires fondés par les Argonautes et les autres héros de la guerre de Troie devaient être conçus dans le même système. Il nous est impossible de dire quelle était la décoration de ces monuments, mais il est probable qu'ils renfermaient les éléments de la distribution et des ornements qui distinguent les temples élevés aux belles époques de l'art, dans les diverses provinces helléniques.

L. B.



COLLECTION DE TABLEAUX

DE MONSIEUR BAILLIE-BOSSCHAERT, A ANVERS.



Anvers, centre de l'immortelle école de la peinture flamande, une des villes commerçantes les plus importantes de l'Europe, renferme aujourd'hui, comme du temps de Rubens, une académie de peinture, de sculpture et de gravure, marchant à la tête de l'art moderne et dirigée par M. Gustave Wappers, artiste des plus distingués; un musée où l'art belge brille dans toute sa splendeur, des églises et des hôpitaux ornés d'une multitude de chefs-d'œuvre de tous les artistes flamands des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Plusieurs artistes de première ligne sont sortis de cette école, et sont parvenus au moyen d'efforts inouïs à relever l'art des anciens maîtres, qui depuis longtemps était enseveli dans les ténèbres. Des peintres, des statuaires, des graveurs, dont les noms appartiennent déjà à l'histoire de l'art, tels que les Wappers, les De Keyser, les Slingeneyer, les Leys, les Dyckmans, les Brakeleer, les Jacobs-Jacobs, les Kremer, les Block, les Geefs, les Erin-Coor, etc., etc., sont à la tête de cette nouvelle académie qui compte aujourd'hui plus de 600 élèves, tant nationaux qu'étrangers; accourus de toutes les contrées du monde.

Au milieu de ce brouaha artistique, de cette vie d'intelligence, les Anversois restent spectateurs impassibles devant ces nouvelles productions de l'art; car, hélas! il faut bien le reconnaître, il n'y a peut-être pas de ville au monde où la société soit plus indifférente aux émotions que produit la vue de ces chefs-d'œuvre, et, chose inconcevable, cette riche cité ne renferme pas un seul amateur de quelque importance! Aussi, les nombreux artistes qu'elle renferme n'ont-ils des ressources pour subsister qu'à l'aide de la pérégrination de leurs œuvres.

A quel motif faut-il attribuer cette indifférence de la part d'une population riche et aussi avancée sous tant d'autres rapports? A ce sujet il n'y a pas de doute à former: c'est à la disparition des nombreuses collections d'objets d'art que jadis Anvers renfermait et qui y attiraient tant d'étrangers. On se rappelle encore celles de Stiers, Van Lankeren, Legrelle, Steenecruys, et tant d'autres qui embellissaient cette belle ville, qui toutes ont été successivement livrées aux enchères publiques, et dont les chefs-d'œuvre ont été enlevés par l'étranger. Si Rubens et Teniers pouvaient un instant sortir de leurs tombeaux, ils mourraient sans doute une seconde fois d'indignation, en voyant leurs descendants oublier d'une manière aussi déplorable et rester comme des statues de marbre devant les productions d'un art qui a fait et qui fait encore la principale gloire de leur patrie.

Anvers renfermait aussi, il n'y a que peu d'années, des spéculateurs nombreux en objets d'art; on doit se rappeler les noms de Stevens, Beeckman, Walschots, Mahy, etc., etc., qui à eux seuls ont possédé plus de tableaux qu'il n'en faut pour former une dizaine de collections remarquables. Tant qu'il y eut dans cette ville de quoi exporter, les tableaux ont été une branche de commerce importante; aujourd'hui il n'y a plus de tableaux, proprement dite, le peu d'amateurs qu'elle compte encore sont à l'exception d'un seul, M. Wuyts, des étrangers tels que les messieurs Weber et Baillie-Bosschaert. C'est de la collection de ce dernier que nous aurons à nous occuper dans cette notice, nous réservant de revenir plus tard sur les autres.

Cette collection, peu connue chez nous, est notée dans les guides de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la France, et visitée par tous les étrangers de distinction, M. Baillie-Bosschaert fait aux nombreux visiteurs qui viennent étudier sa collection un acceuil charmant, avec ce tact et cette aménité qui n'appartiennent qu'aux véritables amateurs qui possèdent par goût et non par ostentation ou en vue de lucre; elle a été recueillie depuis 25 années environ, et, il faut en convenir aussi, son possesseur a été pour ainsi dire le seul amateur du pays qui ait fait des acquisitions de quelle que importance, ayant eu à lutter avec les principaux amateurs et spéculateurs de l'étranger.

Cette réunion d'objets d'art serait d'une immense ressource pour l'étude des jeunes artistes, qui auraient là de quoi consulter les œuvres de leurs célèbres devanciers, par la raison qu'on y trouve réunies les productions des écoles hollandaise, française et quelques italiennes, écoles dont nos musées sont complétement dépourvus. Mais une chose très-fâcheuse, c'est que ces chefs-d'œuvre sont mal placés et éparpillés dans des appartements en grande partie privés de la lumière voulue. Il faut espérer que M. Baillie finira par imiter son digne confrère, M. Van der Schrieck, de Louvain, lequel a eu le bon esprit de faire construire une galerie pour y loger sa précieuse collection.

Donnons ici une description succincte de quelques-uns des tableaux que possède M. Baillie-Bosschaert.

D'abord, deux tableaux de l'école d'Italie se font remarquer: l'un est un Christ mort, entouré de la sainte famille, dû au pinceau d'Annibal Carrache; l'autre, une sainte Cécile, entourée d'anges, par le Dominicain.

Puis: un Christ en croix, dû au pinceau du célèbre Rubens et d'une rare beauté, provenant de la collection de De Wellens.

Un David jouant de la lyre, par Herreyns, acquis il y a deux ans en vente publique et que le musée d'Anvers a laissé échapper.

L'école française n'y est également représentée que par deux tableaux; mais, en revanche. la qualité l'emporte sur la quantité, car ce sont deux toiles capitales et les

seules productions des maîtres de cette école qui soient à notre connaissance en Belgique. Ce sont deux paysages : un lever et un coucher de soleil, par Claude Gelée, dit le Lorrain, provenant tous deux de la célèbre collection de M. Laperrière, de Paris, et gravés dans le livre *Veritales* sous les numéros 180 et 183. Ils ont coûté à son heureux possesseur 50 mille francs. Le premier de ces chefs-d'œuvre est ravissant de beauté; il avait excité l'admiration d'un auguste personnage d'outre-mer qui aurait désiré le posséder pour n'importe quel prix; nous-même avons été chargé d'offrir 2,200 guinées pour le numéro 183.

Mais par où brille plus particulièrement la collection de M. Baillie-Bosschaert, c'est par l'école hollandaise; elle est riche en paysages. Outre les deux Claude ci-dessus mentionnés, elle renferme un tableau capital : vue prise en Norwége, par Jacques Ruysdael, provenant de la collection de feu M. le baron Verstolck Van Soelen, de La Haye; une cascade, vue prise dans le pays par Allard Van Everdingen, de la collection de M. de Raiset, de Paris; une vue dont le site appartient à l'Italie, par Hackaert, ornée d'une multitude de figures par Adrien Van de Velde et provenant du cabinet de M. Rhoné, de Paris; un chemin sablonneux bordant un village, par Jean Wynants, figures par le même et Van de Velde, de la galerie de Schamps Van Haverschot, de Gand.

Et pour ne point interrompre la désignation des paysages, parlons aussi de deux tableaux capitaux de Huysmans de Malines, et de Van Uden, l'un orné de figures par Dirk Van den Bergen, et l'autre par Rubens, acquis à la vente de Stevens, à Anvers; puis un paysage par David Teniers, avec des pâtres gardant leurs troupeaux, véritable bijou de la collection de De Wellens; enfin, un des grands et beaux paysages d'Ommeganck, acquis en vente publique, il y a à peine une année, au prix d'environ dix mille francs. Il s'y trouve également une foule d'autres paysages appartenant à différents auteurs des écoles flamande et hollandaise.

Cette collection est riche aussi dans le genre marine. Nous y remarquons surtout le drame le plus beau que Ludolf Backhuysen ait écrit sur la toile : c'est une tempête ayant 11 pieds de large sur 7 de haut, provenant de l'hôtel de ville d'Amsterdam, où elle a été exposée pendant nombre d'années, et a ensuite appartenu à M. Nieuwenhuys, qui l'a vendue en 1833, dans une vente faite à Londres, où elle a été adjugée à 610 guinées. Une autre œuvre de ce grand artiste y figure également; elle représente une partie du port et de la ville d'Amsterdam, et provient du cabinet de M. Van Doorn, à Tilbourg, et pour laquelle S. M. Guillaume II, alors prince d'Orange, avait offert 7,000 florins. D'autres marines s'y font encore remarquer, telles que les productions de Vitringa, Van der Cappellen, etc., etc.

Dans le genre dit intérieur, on y voit un petit tableau représentant une jolie cuisinière, par Gérard Dow, et faisant jadis partie du cabinet de Stevens, à Anvers; tableau dont on a souvent contesté l'autenthicité. Plusieurs amateurs l'ont attribué à Van Slingeland. Smits, auteur du catalogue raisonné et un des connaisseurs les plus célèbres de notre époque, ainsi que feu Albert Van Nieuwenhuys, dont le nom, comme un des premiers appréciateurs de notre siècle, appartient à l'histoire de l'art, ont toujours considéré ce ravissant petit tableau comme étant de Gérard Dow. Quant à nous, nous partageons l'opinion de ces deux derniers connaisseurs. A notre avis, il est du dernier temps du maître.

Ensuite, dans ce même genre, on y voit des intérieurs par Jean Steen, David Ryckaert et Gilles Van Tilborg, et un des tableaux des plus finis et de la plus belle qualité de Guillaume Van Mieris; des intérieurs d'église des deux Neefs, dont un orné de figures par Janssens, dit le *danseur*, et provenant de la collection de De Wellens; d'autres intérieurs d'église par Emmanuel De Wit et Van Horeberghen; un chef-d'œuvre de gibier et fleurs par Jean Weeninx, faisant jadis partie de la collection Van Lankeren; un portrait d'homme par Rembrandt, de la vente de lord Berwick; d'autres échantillons dûs au pinceau de D. Teniers, de la collection Legrelle; un grand tableau représentant toute une famille de distinction de la Hollande, par Bartholomé Verhelst, et dont les chiens et le gibier appartiennent au pinceau de Jean Weeninx et le paysage à celui de Philippe de Koning, chef-d'œuvre rare, acquis tout récemment à la vente de la demoiselle Herry, dont il était le principal ornement; des portraits par Gonzales Coques, Gueldorf, Otto Venius, ainsi que plusieurs autres productions de l'art qui formeraient, étant réunies, une des plus belles collections de notre pays.

H.



IMPRIMEURS ÉTRANGERS.

JEAN FROBEN.



'est à Bernard Richel, de Bâle, que l'on doit l'honneur de l'introduction de l'imprimerie dans la ville de Bâle. En 1474, il imprima l'ouvrage in-folio : *Der Sassen Spiegel* (le Miroir de Saxe). La dernière impression, portant le nom de cet artiste, dit M. La Serna Santander, est la *Biblia Sacra*, in-folio, qu'il publia en 1488. Le savant auteur du *Dictionnaire bibliographique du XVe siècle* nous apprend qu'il eut pour rival Michel Wentzler, avec lequel cependant il imprima le *Quadragesimale de Licio*, en 1475; mais leur société ne dura pas longtemps : c'est la seule édition qu'ils aient faite en commun.

Joannes Froben, ou Frobenius, en français, Jean Froben, de Hamelburg, citoyen de Bâle, fut un des imprimeurs les plus distingués de cette ville; les éditions sorties de ses presses sont très-recherchées des amateurs. Il imprima depuis 1491 jusqu'à 1500; pendant le cours de ces neuf années il s'associa à J.-P. de Langendorf, de 1494 à 1498.

Les descendants de Froben continuèrent l'imprimerie à Bâle, jusque vers l'année 1560.

Nous citerons les éditions suivantes, sorties de leurs presses :

V. *Fabritii Capitonis, Hebraïcarum institutionum libri duo*, in-4°, Basileæ, apud, Frob, 1518.

Disticha moralia Catonis. — Apophthegmata Græciæ sapientium, et alia opuscula moralia, in-4°, Bas. Froben, 1520.

S. Munsterus minorita, dictionarium hebraïcum, in-8°, Basil., apud, Froben, 1523.

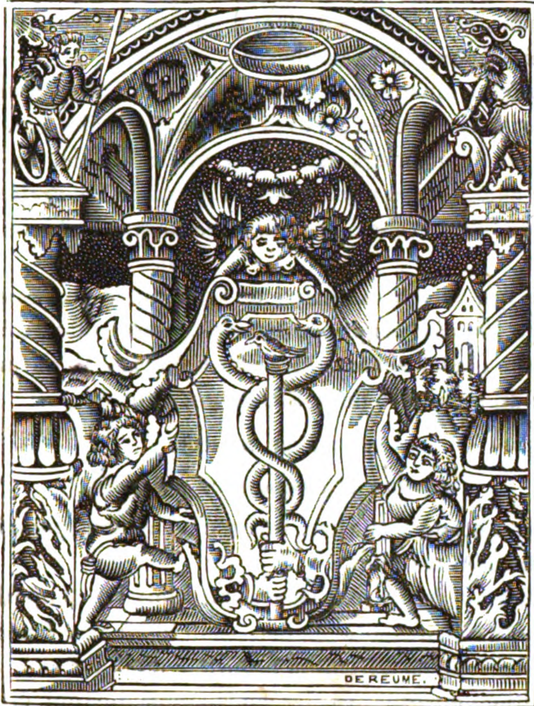
De libero arbitrio diatribe, sive collatio D. Erasmi, petit in-4°, Basil., Froben, 1524.

De puritate tabernaculi sive ecclesiæ christianæ, per D. Erasmum, in-4°, Basileæ, Froben, 1534.

Georgii Agricolae, de animantibus subterraneis liber. in-8°, Basil., Froben, 1549.

J. Juvenalis et A. Persii Flacci satyræ, cum doctissimorum virorum commentariis, in-folio, Basileæ, Froben, 1551.

Le capitaine A. de Reume.



Marque de Froben.

POÉSIE.

LA SÉCHERESSE EN JUDÉE.

A M. Portaels.

« Les grands ont envoyé les petits vers les fontaines, et ceux-ci sont venus pour puiser de l'eau, et ils n'en ont pas trouvé; ils ont rapporté leurs vases vides; ils ont été confondus et désolés. »

(Jérémie, xiv, 3.)

Enfants de l'Orient, qui cause vos alarmes,
Et pourquoi, de vos yeux, voit-on couler des larmes?
Pour mûrir vos moissons et vos fruits, le soleil
S'est-il levé plus pâle à l'horizon vermeil?
Le Simoun vous a-t-il apporté ses ravages?
Voyez-vous l'Océan menacer vos rivages?
Sur le sein maternel, vos enfants premiers-nés.
Tout à coup sont-ils morts, sous vos yeux consternés?
Lorsque la paix régnait et protégeait vos villes,
Avez-vous vu, sans chefs, mercenaires et viles,
Des cohortes dans l'ombre attaquer vos remparts?
Avez-vous, pour la haine, aiguisé vos poignards?...
Non! non! — Les champs sont beaux, et le jour, que Dieu donne,
S'est levé pur aux cieux, où le soleil rayonne.
L'on n'entend point gronder le Simoun orageux.
De nos fils rien encore ne fait taire les jeux.
L'Océan de son flot n'envahit point nos grèves.
Nos ennemis armés n'ont point rompu leurs trêves.
Par la haine, nos cœurs ne sont point désunis,
Et de larmes pourtant nos yeux sont obscurcis;
Car, tandis que pour nous s'apprêtait une fête,
Notre âme s'est émue à la voix d'un prophète.
Il a dit: — « O vous tous, qui cherchez le plaisir;
» Oui, portez sur vos traits la flamme du désir;
» Oui, videz jusqu'au fond la coupe enchanteresse,
» Où l'appas des grandeurs a caché son ivresse:
» Tremblez! déjà la mort a franchi votre seuil!
» Le Seigneur sur vos champs va répandre le deuil.
» N'adressez plus au ciel d'inutiles prières:
» Vous connaîtrez le poids des célestes colères.
» Sous le vent du malheur, vos fronts vont se courber;
» Les fruits, sans être mûrs, de l'arbre vont tomber;
» Sur d'arides sillons, les moissons déjà blondes
» Sans force vont pencher leurs tiges inféconde;
» Et la terre rebelle aux soins des laboureurs,
» N'ouvrira plus son sein pour payer leurs sueurs.
» Jeunes filles, pourquoi descendre à la fontaine?
» Pourquoi porter l'amphore à l'oasis lointaine?
» La source, dans les monts, va se tarir, et puis
» En vain, pour votre soif, vous sonderez les puits..... »
— Et sans eau, la Judée est comme une île aride;
Comme un écueil perdu sous la zone torride;
Comme un climat à l'homme à jamais interdit;
Comme un désert brûlant que le ciel a maudit.
L'oiseau n'y chante plus au retour de l'aurore;
Sous un air enflammé la fleur s'y décolore;
La fraîcheur de la nuit ne s'y fait plus sentir,
Et sous le doigt de Dieu tout semble se flétrir.

C. Michaels, fils.

Bruxelles, 9 septembre 1848.



Petite chronique artistique, littéraire et dramatique.

Un journal qui a quelquefois de l'esprit, — le *Daguerréotype* et non pas le *Daguerrotype*, comme son imprimeur persiste à le mettre en tête de sa feuille, a plaisanté dernièrement les images à deux sous d'une manière assez pittoresque. Il prétend que l'on veut faire concurrence à la maison Brépols, de Turnhout, et à la maison Jamar, de Bruxelles, lesquelles publient des almanachs, des histoires de Petit-Poucet et de Tiel-Uylenspiegel. Nous avouons ne pas comprendre la plaisanterie pour des choses sérieuses, dignes au contraire d'encouragement et d'intérêt, surtout quand il n'y a pas encore eu commencement d'exécution.

Après l'apparition de la première feuille, si l'exécution ne correspond pas à l'idée, rien de mieux! Mais, jusque-là, nous croyons qu'il est du devoir de la presse intelligente de s'abstenir.

Voici l'exposé des motifs et l'arrêté royal qui mettent un crédit, pour ce chef, à la disposition de M. le ministre de l'intérieur.

COLLECTION D'IMAGES INSTRUCTIVES.

M. le ministre de l'intérieur a soumis au Roi, sous la date du 28 décembre, le rapport suivant:

Sire,

Par deux arrêtés en date du 15 décembre et du 28 octobre 1848, Votre Majesté a décrété la publication d'une bibliothèque comprenant les meilleurs traités élémentaires sur les sciences agricoles

et sur les branches les plus importantes de l'industrie; par arrêté du 2 novembre, elle a institué un concours pour la composition d'un livre de *lectures historiques belges*, destiné particulièrement aux écoles primaires moyennes.

Ces diverses publications formeront une bibliothèque populaire, dans laquelle les habitants de campagnes, aussi bien que ceux des villes, puiseront beaucoup de connaissances utiles, en même temps que le goût de la lecture et le désir de s'instruire.

Mais il est un autre moyen d'instruction que le gouvernement ne doit pas négliger, et que je regarde comme étant le complément nécessaire de la bibliothèque du peuple.

Les estampes, les gravures coloriées, les images qui sont répandues avec profusion jusque sous le toit de l'artisan et du laboureur, jusque dans la chaumière du pauvre, sont pour la plupart grossièrement exécutées, et ne représentent, le plus souvent, que des sujets entièrement étrangers à l'histoire du pays, et sans aucun rapport avec ses souvenirs ou ses mœurs.

Il serait facile, je pense, de faire tourner ce goût du peuple pour les images à l'avantage de son instruction intellectuelle et morale.

Le gouvernement arrêterait un programme de sujets propres à former une collection d'images qui reproduiraient les faits les plus intéressants de l'histoire du pays, les portraits des personnages les plus illustres, les monuments les plus remarquables, les sites les plus pittoresques. Les tableaux religieux de nos grands peintres fourniraient, à leur tour, leur contingent à cette galerie toute populaire, où l'on n'admettrait que des sujets traités avec goût et d'un dessin correct.

Une série de la collection pourrait être consacrée aussi aux sciences naturelles, à l'économie rurale, aux arts et aux métiers, à la marine, au commerce, etc.

Si Votre Majesté veut bien m'y autoriser, je prendrai les arrangements nécessaires pour l'exécution successive de la mesure que j'ai l'honneur de lui proposer, et qui, je l'espère, sera accueillie comme une nouvelle preuve de la sollicitude du gouvernement de Votre Majesté pour le bien-être moral du peuple.

Ce rapport est suivi, dans le *Moniteur*, de l'arrêté qu'on va lire :

Art. 1er. Il sera publié, par les soins et sous la surveillance de notre ministre de l'intérieur, et d'après un programme à arrêter par lui, une collection d'images propres à être répandues, à bon compte, dans les villes et dans les campagnes, ainsi que dans les écoles de l'enfance.

Les légendes de ces images seront écrites en français et en flamand.

Art. 2. Les dépenses qui résulteront de la présente disposition seront imputées, moitié sur le crédit porté au budget en faveur de l'enseignement primaire, moitié sur le crédit ouvert pour les beaux-arts.

Art. 3. Notre ministre de l'intérieur est chargé de prendre toutes les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 décembre 1848.

— Le char symbolique de l'*Industrie*, de Liége, qui a figuré aux fêtes de septembre, a coûté environ 5,000 fr. Le gouvernement avait alloué une somme de 1,000 fr., croyons-nous, pour sa construction. La ville ayant réclamé du ministre le supplément de la somme allouée pour couvrir la dépense faite, celui-ci vient, par une dépêche récente, d'informer l'administration communale qu'il présentera sous peu aux chambres un projet de loi pour obtenir la somme reclamée.

SOCIÉTÉ ROYALE DES BEAUX-ARTS ET DE LITTÉRATURE DE GAND.

(Section des arts.)

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE, ARCHITECTURE.

Concours de gravure.

Il est ouvert pour 1848-1849 un concours de *gravure à l'eau-forte*, dont le prix consistera en une médaille de la valeur de deux cent cinquante francs.

La gravure exécutée en hauteur ou en largeur, au choix de l'artiste, d'après un *tableau moderne* ou un *dessin original*, qui n'ait été ni gravé, ni lithographié, aura une dimension d'au moins 22 centimètres sur 30.

La planche de la gravure couronnée devient la propriété de la Société; mais, si l'artiste le désire, il pourra en être tiré pour lui, et à ses frais, cinquante exemplaires.

Aux planches envoyées au concours devront être jointes trois bonnes épreuves. — Ces épreuves resteront à la Société.

Chaque planche portera une devise et l'indication du propriétaire de la composition reproduite en gravure. La *devise* sera répétée sur un billet cacheté, contenant le nom et l'adresse du graveur.

L'artiste qui se fera connaître de toute autre manière, ou qui aura envoyé son œuvre après le terme fixé, sera exclu du concours.

L'envoi des planches devra être effectué avant le 15 juin 1849, à l'adresse du secrétaire de la Société, et franc de port.

SECTION DE MUSIQUE.

Concours de composition musicale.

Ouverture à grand orchestre, suivie d'un chœur guerrier, avec accompagnement complet.

Les paroles du chœur sont laissées au choix du compositeur.

Le prix sera une médaille de deux cent cinquante francs.

L'œuvre couronnée devient la propriété de la Société.

Les partitions envoyées par les concurrents devront être adressées franco au secrétariat de la Société des beaux-arts avant le 15 juin 1849.

Les copies manuscrites des partitions restent à la Société.

Les auteurs ne signeront point leur ouvrage, ils y mettront seulement une devise ou un signe distinctif, qu'ils répéteront dans un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Ceux qui se feront connaître autrement, ou qui enverront leur partition après le terme de rigueur, seront exclus du concours.

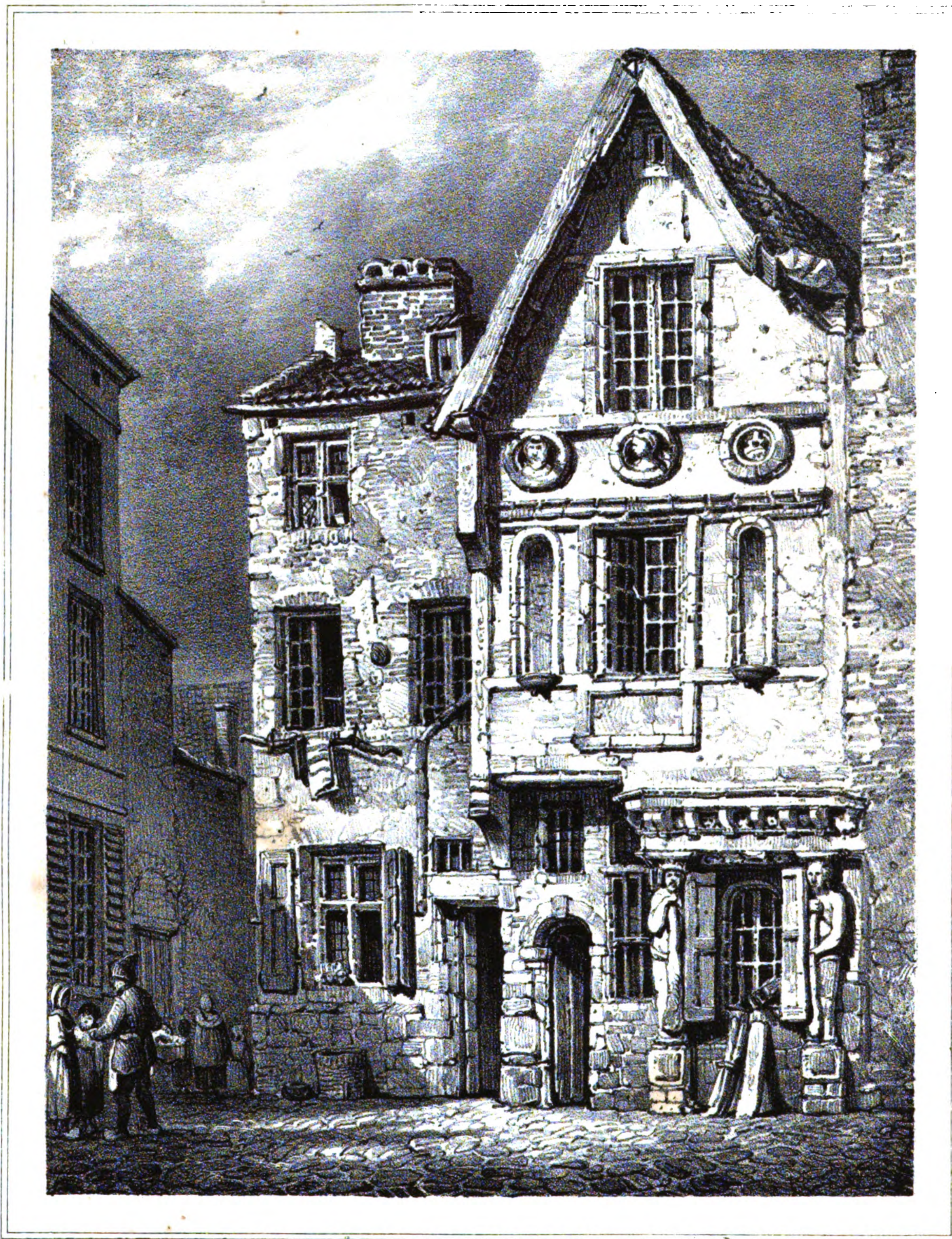
Ainsi fait et arrêté dans les séances des 10 et 24 novembre 1848.

Le secrétaire, EDMOND DE BUCHSSCHER,

Le vice-président, L. ROELANDT.

M. Ernest Slingeneyer vient de retoucher son grand tableau de la bataille de Lépante, qui a figuré avec honneur au dernier salon d'exposition à Bruxelles, et qui doit être placé dans le palais de la représentation nationale. D'après quelques observations judicieuses dont il a reconnu la justesse, le jeune et consciencieux artiste a supprimé trois personnages qui se trouvaient à l'extrémité du *carrosse* de la galère capitane, à la droite de Don Juan d'Autriche. Cette suppression ajoute à l'effet du groupe principal qui environne le vainqueur de Lepante. D'autres modifications aussi heureuses viennent encore rehausser le mérite de cette importante composition.

C'est dans l'atelier de M. Eugène Verboechoven et sous les yeux de cet artiste éminent, que M. Slingeneyer a accompli les changements que nous venons de signaler, et dont tous les connaisseurs lui sauront gré.





PRÉFACE

D'UNE HISTOIRE DES ÉCOLES ITALIENNES.

Quand on entre dans celui des musées de Florence qui s'appelle *Degl'Uffizi*, et que l'on commence à parcourir la longue galerie où sont rangés les ouvrages de peinture qui conduisent, par ordre de dates, jusqu'aux chefs-d'œuvre rassemblés dans *la Tribuna*, les quatre premiers tableaux qu'on aperçoit me semblent contenir en abrégé toute l'histoire des origines de la peinture moderne. Le premier, et le plus ancien, est du Candiote Andrea Rico; les trois autres, des Florentins Cimabuë, Giotto et Fra Angelico. Il y a là, sous quatre noms propres, l'origine traditionnelle, le dernier terme de l'imitation, le premier essai d'affranchissement, de renaissance, et la première peinture de haut style. Après eux, l'art est complet, et n'attend plus, pour atteindre ses derniers développements, que les efforts du génie individuel des artistes; Ghirlandajo va former Michel Ange, et le Perugin Raphaël.

Arrêtons-nous au premier point, plus obscur et non moins intéressant que les autres; cherchons l'origine traditionnelle de la peinture. Plus les sciences marchent, plus on les étudie, plus on remonte le cours de leur histoire, de leurs développements, de leurs transformations, et plus on est frappé de la vérité du vieil adage : *nil sub sole novum.* Non, rien d'absolument nouveau sous le soleil depuis qu'il a commencé d'éclairer notre monde. On dirait, en vérité, qu'à sa naissance même, l'humanité a reçu, comme en présent du ciel, les premiers rudiments de tous les rameaux qui devaient composer l'arbre de sa science, et que, depuis lors, rien n'est plus né, rien n'a fait que se développer avec elle, grandir, décroître, puis grandir encore, changer de forme, de place et de destination. Il en est ainsi, par exemple, des philosophies et des religions, desquelles on suit aisément la trace, à travers leurs métamorphoses successives, de Mahomet à Jésus, à Platon à Moïse, à Hermès, à Brahma, puis, de l'Inde, jusqu'aux profondeurs du mystérieux berceau du genre humain. Il en est de même des arts, qui, pas plus que les sciences, ne sont nés précisément chez les Grecs, qui viennent aussi de plus haut et de plus loin. Mais les Grecs, avec un sens exquis du beau, les ont portés peut-être au dernier point de perfection qu'il leur soit donné d'atteindre sous des mains humaines. Aussi, nous semble-t-il permis, quant à notre sujet, de faire partir des Grecs leur histoire.

Malgré les ravages du temps et des barbares de plusieurs âges, l'architecture et la statuaire ont laissé d'assez nombreux, d'assez magnifiques monuments, pour que nous puissions sainement juger de l'état de ces deux arts dans la Grèce; depuis deux mille ans, les chefs-d'œuvre qu'ils ont produits font à la fois les délices et le désespoir des artistes qui les cultivent. Quant à la peinture, formée de matériaux plus fragiles, elle n'a pu survivre aux tempêtes qui ont englouti l'ancienne civilisation tout entière, et rejeté l'esprit humain, comme un autre Sisyphe, des hauteurs qu'il avait atteintes, aux humbles débuts d'une nouvelle carrière qu'il a dû remonter par une longue et pénible pente. Nous ne connaissons donc point, à proprement parler, la peinture des anciens. Mais nous pouvons du moins la juger par des analogies évidentes et des indices suffisants.

D'abord, elle occupa, dans l'estime des peuples de l'antiquité, la même place qu'elle occupe, au milieu des autres arts, dans l'estime des modernes, et les noms d'Apelle, de Zeuxis, de Parrhasius, de Protogène, d'Aristide, de Pamphile, de Timanthe, de Nicomaque, ne sont pas moins grands, j'imagine, pas moins illustres, que ceux de Phidias, de Praxitèles et de Polyclète, que ceux d'Ictinus et de Callicrates (1). Cela suffit pour démontrer rigoureusement que la peinture des anciens valait leur statuaire et leur architecture, de façon que les débris de ces deux derniers arts prouvent à la fois l'excellence du premier. Certes, si, dans les âges futurs, notre civilisation périssait sous d'autres invasions de barbares, et qu'il ne restât plus, pour en donner l'idée à une autre civilisation née après elle, que les débris de Saint-Pierre de Rome et des palais de Venise, avec

(1) Architectes du Parthénon,

quelques-unes des statues qui les décorent, les hommes de ces autres temps, en voyant dans quelle estime nous tenons Raphaël, Titien, Rubens, Poussin, Murillo, ne devraient-ils pas penser que les œuvres de ces peintres, quoique détruites, valaient les œuvres encore subsistantes de Bramante et de Palladio, de Donatello et de Bernini? D'ailleurs, il nous est resté des descriptions de tableaux, à défaut des tableaux eux-mêmes, et l'on a, de plus, retrouvé quelques fragments matériels de la peinture antique, qui viennent à l'appui de ce raisonnement et ne laissent aucun doute sur l'excellence de l'art dont ils sont les débris.

Tels sont, par exemple, d'une part, et sans compter les éloges de Pausanias, de Cicéron, de Quintilien, les descriptions que fait Pline des tableaux de *Vénus* et de la *Calomnie* par Apelle, et du tableau de *Pénélope* par Zeuxis, ou celle que fait Lucien du tableau d'*Hélène* par ce dernier peintre. Tels sont, d'une autre part, les arabesques des bains de Titus, découvertes sous l'église de San-Pietro *in Vincula*, lors des excavations commandées par Léon X; les fresques trouvées, en 1674, dans le *sépulcre des Nasons*, dans les catacombes païennes, dans quelques chambres sépulcrales, et, plus récemment, les fresques d'Herculanum et de Pompeï, bien plus importantes, quoique simples décorations de maisons bourgeoises dans de petites villes à cinquante lieues de Rome. Telles sont, enfin, quelques mosaïques grecques et romaines, entre autres l'admirable mosaïque de la maison *du Faune* à Pompeï, représentant la *Bataille d'Issus*, qui ne peut être autre chose que la copie d'un tableau, et probablement de l'un des tableaux grecs apportés à Rome après la conquête (1). La simple vue de ces objets démontre invinciblement, d'abord, que les peintres de l'antiquité savaient traiter tous les sujets, histoire, mythologie, paysages, marines, animaux, fruits, fleurs, ornements, costumes, et jusqu'à la caricature; ensuite, que, traitant de grands sujets, et embrassant de grandes compositions, ils savaient y mettre une belle disposition de groupes, des plans divers, des raccourcis, du clair-obscur, le mouvement, l'action, l'expression du visage et du geste, toutes les qualités enfin de la haute peinture, dont les modernes se sont crus les inventeurs, et qu'ils ont communément refusées aux anciens.

Nous pouvons donc tenir pour constant, sans justifier plus longtemps cette assertion, que, dans l'antiquité, la peinture a marché l'égale de l'architecture et de la statuaire, et que, chez les Grecs, ces arts ont tous trois atteint la perfection que nous reconnaissons dans les deux derniers. Dès lors, nous pouvons adopter, pour l'histoire générale de l'art, les trois grandes divisions ou époques que propose d'Agincourt :

1° De son invention à sa décadence;

2° De sa décadence à son renouvellement;

3° De son renouvellement à nos jours.

La première époque forme l'art antique; Winckelmann s'en est fait l'historien et le juge. La troisième forme l'art moderne, qui compte déjà bien des juges et bien des historiens. C'est de la seconde, plus abandonnée, que nous allons nous occuper avant de pénétrer plus avant. Elle est l'introduction naturelle à toute histoire des écoles de peinture qui sont nées depuis la renaissance.

Pour faire clairement apercevoir les anneaux de la chaîne qui, bien que brisée à plusieurs reprises dans les convulsions du moyen âge, lie cependant l'art moderne à l'art ancien, il faut d'abord tracer une courte histoire de l'art entre ces deux époques, en la rattachant à l'histoire générale, c'est-à-dire politique et civile, des temps intermédiaires. Puis, j'essaierai de tracer l'histoire également succincte, mais indépendante de tout événement politique, des procédés matériels, ou genres de peintures, par lesquels s'est opérée la tradition de l'art.

PREMIÈRE PARTIE.

Il est loin de ma pensée de remonter aux origines de la peinture. Je dirai comme Pline : *De picturæ initiis incerta, nec instituti quæstio est.* Je ne la chercherai, ni chez les

(1) On peut le croire de Philoxène, d'Erétrie, élève de Nicomaque, qui peignit en effet, pour le roi Cassandre, une des batailles d'Alexandre contre les Perses.

La mosaïque forme le pavé du *Triclinium* (salle à manger) d'été dans la maison dite du *Faune*, parce qu'on y trouva l'admirable petit *faune dansant* qui fait aujourd'hui l'ornement de la salle des bronzes dans le musée *degli Studi*, à Naples. Cette grande mosaïque, qui est entourée d'une espèce de cadre, et qui réunit vingt-cinq personnages et douze chevaux, à peu près de grandeur naturelle, forme un véritable tableau d'histoire. Elle représente certainement l'une des batailles d'Alexandre contre les Perses, et probablement la bataille d'Issus, car le récit de Quinte-Curce (lib. 3), dont je vais citer quelques passages, est parfaitement d'accord avec l'œuvre du peintre. Si le tableau original dont cette mosaïque doit être une copie est d'origine grecque, le peintre et l'historien auront puisé aux mêmes traditions; s'il est romain, l'artiste aura porté sur sa toile tous les détails donnés par l'historien, d'Alexandre, comme, de nos jours, par exemple, David a composé son *Léonidas* sur le récit de Barthélemy (Introduction au *Voyage d'Anacharsis*). Le moment représenté est celui où les Macédoniens, Alexandre à leur tête, enfoncent la garde d'honneur qui entourait Darius, et où le prince persan, dont la défaite est accomplie, abandonne son char pour prendre un cheval et fuir avec plus de célérité. La partie gauche, malheureusement plus altérée que le reste du tableau, mais dont les lacunes sont faciles à combler par l'imagination, montre un petit groupe de Macédoniens pénétrant les premiers au milieu des cavaliers persans (*Macedones, ut circà regem erant, mutuâ adhortatione firmati, cum ipso in equitum agmen irrupunt*). Alexandre les guide et les précède; monté sur un formidable cheval (*formâ spectabilis atque ferocissimus*), la tête nue et le manteau royal sur les épaules, il combat à la tête des siens, plutôt en soldat qu'en général (*non ducis magis quàm militis munera exsequebatur*). Il renverse tout ce qui lui fait obstacle (*tùm vero similis ruinæ strages erat*), et, brûlant de frapper Darius de sa main (*optimum decus cæso rege expetens*), il traverse de sa lance un seigneur persan qui a fait au roi un rempart de son corps. Au centre du tableau, on voit Darius, coiffé de la tiare (*rectam autem thyaram soli imperatori Persarum licebat gestare*) (*Comm. de Rudero Colonia*), et encore monté sur son char de parade (*quippe qui Darius curru sublimis eminebat, et suis ad se tuendum et hostibus ad incessendum ingens incitamentum*). Autour de lui se présentent ses courtisans, parés à la manière des femmes (*hæc vero turba muliebriter propè modum culta*), les uns abattus déjà, les autres prêts à mourir (*circà currum Darii jacebant nobilissimi duces, antè oculos regis egregiâ morte defuncti, omnes in ora proni, sicut dimicantes procubuerant, adverso corpore vulneribus acceptis*). Plein de terreur, le cocher a fait tourner bride au magnifique quadrige qui traîne le char de Darius; mais, effrayés du fracas qui les entoure, et percés des traits de l'ennemi, les chevaux se cabrent et résistent (*jamque qui Darium vehebant equi, confossi hastis et dolore efferati, jugum quatere, et regem curru excutere cœperunt*). Alors le prince, arrachant et jetant à terre ses insignes royaux, pour fuir plus librement (*insignibus quoque imperii, ne fugam proderent, indecorè abjectis*), s'élance de son char et va saisir le cheval que lui présente son frère Oxathres (*frater ejus, cùm Alexandrum instare ei cerneret, equites quibus præerat ante ipsum currum regis objecit...*), afin d'échapper à toute bride au redoutable assaillant qu'il voit prêt à l'attendre (*cùm ille veritus ne vivus veniret in hostium potestatem, desilit, et in equum, qui ad hoc ipsum sequebatur, imponitur*).

La mosaïque de Pompeï ressemble tellement, dans sa disposition générale, au tableau de Lebrun sur le même sujet, qu'on pourrait accuser le peintre de Louis XIV d'être un plagiaire de l'antique, si cette mosaïque n'eût pas été, de son temps, enfouie sous vingt pieds de cendres. Lebrun ne peut manquer d'avoir consulté Quinte-Curce; de là vient sans doute la curieuse ressemblance entre l'œuvre de l'artiste grec ou romain, et de l'artiste français.

Égyptiens, qui l'employèrent dans les figures de leurs hiéroglyphes et dans les décorations de leurs tombeaux; ni chez les Étrusques, qui l'employèrent aux ornements de leurs vases; ni chez les Grecs, qui, pour s'en faire croire les inventeurs, supposèrent qu'ils avaient marché successivement de la simple ligne ou contour de l'ombre, à la couleur ou ton, puis à l'union des tons ou relief, clair-obscur, plans divers, mais qui, bien réellement, portèrent cet art au plus haut degré de perfection qu'il ait atteint dans l'antiquité. On peut consulter les détails assez longs que donne Pline, dans son XXXVe livre, sur la peinture des Grecs, depuis Cléophas, de Corinthe, qui colorait ses dessins avec de la terre cuite réduite en poussière, et Apollodore, d'Athènes, inventeur de la perspective, jusqu'au grand Apelle, *qui omnes priùs genitos futurosque superavit* (1).

Partons de l'époque romaine.

Honteux d'être, en toute chose de goût, les élèves des Grecs vaincus, les Romains se vantèrent d'avoir une école nationale. Leurs écrivains prétendirent que, vers l'an 450 de Rome, Fabius Pictor, qui tirait son nom de sa profession, avait exécuté des peintures dans le temple de la Santé. Ils citèrent aussi, dans le siècle suivant, un certain poëte dramatique nommé Pacuvius, neveu du vieil Ennius, qui aurait peint lui-même les décorations de son théâtre; ce que fit, un siècle plus tard, Claudius Pulcher. Tout cela est fort douteux, et ressemble aux contes de Tite Live sur le berceau de Rome. Ce qui est vrai, incontestable, c'est que, lorsqu'ils pénétrèrent en vainqueurs dans la Grèce, les Romains ne montrèrent aucun goût pour les arts, aucune connaissance. Ils commencèrent, en vrais barbares, par briser les statues et fouler aux pieds les tableaux. Enfin, Metellus et Mummius, arrêtant la fureur stupide des soldats, envoyèrent pêle-mêle à Rome ce qu'ils trouvèrent dans les temples de la Grèce, mais sans se faire une exacte idée du prix de ces objets. Ce Lucius Mummius, qui déposa dans le temple de Cérès le fameux tableau d'Aristide, appelé le *beau Bacchus*, duquel le roi Attale avait offert vainement six cent mille sesterces, ce Lucius Mummius était d'une ignorance, au dire de Velleius Paterculus, qu'après la prise de Corinthe, il menaça ceux qui portaient à Rome les tableaux et les statues pris dans cette ville, de les forcer, s'ils les perdaient en route, à en fournir de neufs (2).

Non-seulement les Romains n'eurent une véritable connaissance de l'art que par les ouvrages des Grecs; mais, à Rome même, il n'y eut guère d'autres artistes que les Grecs, qui allaient, comme les grammairiens et les pédagogues, exercer là leur profession. Transplantés hors de leur pays, presque esclaves, ou du moins réduits à la condition d'artisans, les artistes grecs n'eurent plus à Rome ces inspirations originales que donnent seules l'indépendance et la dignité. Ils y formèrent une école d'imitation, qui dut nécessairement s'altérer et décroître. La peinture, d'ailleurs, se trouva tombée au dernier rang des trois arts. Nécessaire aux grands travaux commandés par les empereurs, l'architecture fut honorée et cultivée; la sculpture aussi, qui fournissait aux temples nouveaux les statues des Césars déifiés. Mais la peinture, réduite à décorer l'intérieur des maisons, devint en quelque sorte un art domestique, un simple métier.

Aussi les Romains, quoiqu'ils eussent défendu la peinture aux esclaves, dédaignaient-ils d'en faire leur profession. On cite bien, parmi les peintres, un certain Turpilius, chevalier; mais il habitait Vérone : on cite encore Quintus Pedius, fils d'un personnage consulaire; mais celui-là était muet de naissance, et pour que sa famille lui fît apprendre la peinture, il fallut l'agrément exprès d'Auguste. Enfin, le peintre Amulius, qui a laissé quelque réputation, travaillait sans quitter la toge (*pingebat semper togatus*), pour n'être pas confondu avec les étrangers et pour garder dans cet exercice la dignité de citoyen romain. La décadence était déjà flagrante; mais, peu à peu, l'on vint à préférer la richesse à la beauté, c'est-à-dire les métaux précieux aux simples couleurs. On cultiva de préférence la ciselure, la damasquinerie; et la peinture, perdant toute noblesse et tout caractère, fut décidément réduite au rôle de décoration d'intérieur par Ludius et ses élèves qui lui donnèrent un style analogue (3).

Ainsi marchèrent les choses jusqu'au règne de Marc-Aurèle, qui tenta de rendre aux arts quelque chaleur et quelque dignité. Après lui, le mal augmente, et la décadence s'aggrave. Les guerres civiles sans cesse renaissantes, les désastres militaires, la résistance aux barbares frappant à toutes les frontières, les légions toujours éloignées et remplies d'étrangers, le droit de bourgeoisie romaine donné aux habitants des provinces, enfin la confusion générale

(1) Arrivé, dans son *Histoire naturelle*, aux couleurs et à leur emploi, Pline consacre un chapitre à la peinture. Mais il se borne, en quelque sorte, à nommer, par époques, une foule de peintres (j'en ai compté plus de cent, et quatre femmes), à mentionner leurs plus fameux tableaux, et à raconter des anecdotes qu'ont répétées depuis tous les recueils. Voici, d'après lui, les noms des meilleurs ouvrages laissés par les grands peintres de l'antiquité.

ZEUXIS : *Pénélope*, *Jupiter entouré des dieux*, *Junon Lucinienne*, *Hercule enfant*, un *Athlète*, *Hélène*, etc. Zeuxis, qui finit par donner ses tableaux, parce qu'ils étaient, disait-il, impayables, fit payer tous les curieux qui venaient voir cette célèbre *Hélène*, que l'on nomma, pour cette raison, la *Courtisanne*.

PARRHASIUS : Le *Peuple d'Athènes*, la *Nourrice crétoise*, *Thésée*, les deux *Hoplites*, *Bacchus devant la Vertu*, un *Archigalle* que Tibère paya 60,000 sesterces, etc.

TIMANTHE : Le *Sacrifice d'Iphygénie*, un *Héros*, un *Cyclope*, etc.

PAMPHILE : La *Bataille de Phlionte*, *Ulysse en mer*, une *Alliance*, *Clycère*, etc.

APELLE : Plusieurs *portraits d'Alexandre*, la *Pompe de Mégabyze*, *Castor et Pollux*, *Néoptolème combattant les Perses*, *Clitus à cheval*, *Antigone à cheval*, *Diane au milieu d'un chœur de nymphes*, le *Tonnerre*, les *Eclairs*, la *Foudre*, la *Vénus Anadyomène*, ou sortant de l'onde; tableau où il peignit la belle Campaspe, que lui avait cédée Alexandre, et qui fut placé par Auguste dans le temple de César, etc.

ARISTIDE : *Bacchus et Ariane*, *Biblis mourant d'amour pour son frère*, *Vieillard donnant des leçons de lyre à un enfant*, un *Suppliant*, une *Bataille entre les Grecs et les Perses*, vaste composition qui réunissait cent figures, etc.

PROTOGÈNE : Le *Satyre anapavomène*, le *roi Antigone*, la *Mère d'Aristote*, *Ialyse*, tableau sur lequel il mit quatre couches de couleur pour le rendre plus durable, et qui sauva de l'incendie Rhodes, ville natale du peintre, car Demetrius, qui l'assiégait, ne voulait pas brûler la ville, dans la crainte de brûler le tableau.

NICOMAQUE : *L'Enlèvement de Proserpine*, la *Victoire*, etc.

(2) *Mummius tam rudis fait, ut, captâ Corintho, cum maximorum artificum perfecta manibus tabulas ac statuas in Italiam portandas locaret, juberet prædici conducentibus : si eas perdidissent, novas eos reddituros.*

(3) « Ludius inventa, dit Pline, l'art charmant des décorations pour les » murs des appartements, où il sema les maisons de plaisance, portiques, » arbrisseaux, bosquets, forêts, collines, étangs, fleuves, rivages, en un » mot tout ce que désire le caprice de chacun, etc. » Pline cite également les petits sujets d'un certain Pyreicus, qui peignait des boutiques de cordonnier, de barbier, des ânes, des provisions de cuisine, sans doute à l'imitation de Ctésiloque, inventeur du burlesque chez les Grecs. Celui-ci avait osé peintre un Jupiter en bonnet de nuit, accouchant de Bacchus, avec de grands gémissements, au milieu des déesses qui faisaient l'office de sages-femmes.

qui précéda la ruine et le démembrement de l'empire, toutes ces circonstances n'étaient pas propres à ranimer le goût, à relever l'art abaissé, à lui rendre son éclat et sa puissance. Aussi ne faut-il plus, dès lors, s'occuper de ses transformations et de ses modes, si l'on peut ainsi dire, mais de son existence : il ne faut plus que savoir si la décadence est allée jusqu'à l'abandon, et s'il est vrai qu'il existe quelque immense lacune qui marque, à ses deux extrêmes, d'une part, la mort de l'art ancien, de l'autre, la naissance de l'art moderne. Ce n'est pas notre opinion, et nous allons signaler rapidement les points de cette chaîne souvent rompue, dont nous parlions tout à l'heure, qui les unit l'un à l'autre.

La translation du siége de l'empire que Constantin porta de Rome à Bysance, survenue à l'époque où nous sommes arrivés, m'oblige à scinder en deux parties l'histoire de l'art. Nous le suivrons d'abord dans le Bas-Empire, jusqu'à la prise de Constantinople ; puis nous viendrons le retrouver en Italie, d'où il était parti, où il est revenu.

Bas-Empire. Constantin mit tout le soin possible à décorer pompeusement sa nouvelle capitale ; il y bâtit, ou commença de bâtir des églises, des palais, des thermes ; il y porta plusieurs des objets d'art qui ornaient Rome, et se fit suivre enfin des artistes, qui ont besoin d'approcher le souverain et sa cour. Comme à Rome, depuis Auguste, l'architecture, qui se fit promptement orientale, devint à Bysance le premier des arts. Cependant, pour lui être inférieure, la peinture ne fut pas abandonnée. On sait que l'empereur Julien se fit peindre couronné par Mercure et Mars, pour indiquer ses goûts, ses talents, ses succès. On sait aussi que Valentinien, qui se piquait d'écrire avec correction, était encore peintre et sculpteur. *Scribens decorè*, dit Amnien Marcellin, *venustèque pingens et fingens*.

Sous Théodose, commence, avec la secte des iconoclastes, la destruction des images idolâtres, c'est-à-dire d'une foule de statues et de tableaux antiques. Toutefois, si la colonne théodosienne, digne rivale de celles de Trajan et de Marc-Aurèle, témoigne assez de la culture des arts du dessin, les écrits de saint Cyrille, qui vivait à l'époque de cet empereur, en fournissent des preuves irrécusables. On voit, par exemple, dans le sixième des dix livres qu'il écrivit contre l'empereur Julien, un morceau qui a pour épigraphe : *Nostræ picturæ pietatem docent* (1), et, dans son livre contre les *Anthropomorphites*, il réfute l'étrange opinion des peintres de son temps, qui croyaient devoir faire de Jésus *le plus laid des hommes*. Cela prouve que les peintures chrétiennes étaient alors très-communes. Mais cependant le goût continuait à s'altérer ; on commençait à ne trouver beau que ce qui était riche. Le marbre semblait trop pauvre pour matière à la sculpture : on faisait les statues en porphyre, en argent, en or ; on préférait à tout l'orfévrerie.

La peinture exista longtemps encore, sans nul doute, car il est avéré qu'on envoyait dans les provinces les portraits des empereurs à leur avénement, comme il arriva, par exemple, pour Eudoxie, lorsqu'elle prit le titre d'Auguste, et Théodose II, celui qui érigea en 425 une sorte d'université à Constantinople, et qui cultivait personnellement la peinture, comme Valentinien. Mais la mosaïque, plus brillante et formée quelquefois de matériaux précieux, fut préférée pour l'ornement des temples et des palais. Plus tard, pendant les désordres sanglants qui accompagnèrent et suivirent le règne de Zénon, l'on vit la peinture prostituée au dernier rôle qu'elle pût remplir, servant à tracer ces figures grossières et bizarres qui formaient les talismans, les abraxas, les amulettes de toute espèce, devenus à la mode chez un peuple superstitieux.

Justin et Justinien commandèrent de grands ouvrages d'architecture, principalement ce dernier, qui bâtit Sainte-Sophie, et fut appelé, comme Adrien, *Reparator orbis*. C'est à cette époque, et justement à l'occasion de ces constructions architecturales, que commence le triomphe complet de la mosaïque sur la peinture proprement dite. Procope dit positivement que, pour orner certaines pièces du palais de l'empereur, on employait, au lieu de la fresque ou de la peinture à l'encaustique, de brillantes mosaïques en pierres coloriées, qui représentaient les victoires et les conquêtes des armées impériales. La mosaïque fut dès lors en honneur, et, détrônant la peinture, elle devint proprement l'art des Grecs du Bas-Empire. Chez eux, le goût s'était dépravé, et l'on sentait, dans leurs œuvres comme dans leur caractère, une dégénération complète. Mêlée à celle de l'Orient, la science architecturale n'était plus qu'une prodigalité confuse d'ornements capricieux. La sculpture, non moins bizarre, créait uniquement des figurines de métal ou de mélange de métaux, et la peinture se faisait avec des émaux, des pierreries, des ciselures d'or et d'argent.

Après Justinien, les querelles théologiques s'enveniment jusqu'à devenir des guerres civiles; et tandis que le mahométisme, iconoclaste lui-même, naissait presque dans le voisinage, la secte des iconoclastes grandissait, montait sur le trône. Léon l'Arménien, Michel le Bègue, embrassèrent cette hérésie. Théophile, fils du dernier, fit brûler, en 840, un moine nommé Lazare, pour le punir d'avoir peint des sujets sacrés. Enfin Basile, ennemi de l'hérésie et de ses excès, rétablit, en 867, le culte des images, et rendit aux arts leur libre exercice. Il fallut, ou que d'anciens artistes se fussent conservés malgré leur proscription, ou que de nouveaux se formassent rapidement, car Basile, au dire des historiens, avait dans son palais des tableaux représentant ses expéditions militaires. Délivrés des iconoclastes, les arts du dessin purent respirer jusqu'au temps des croisades, à la fin du onzième siècle.

Personne n'ignore que ces grandes migrations armées jetèrent l'Europe sur Constantinople, aussi bien que sur Antioche ou Jérusalem, et qu'en 1204, la capitale du Bas-Empire fut emportée d'assaut par les croisés. Dans le sac de cette ville périrent, il est vrai, une multitude d'objets d'art qu'une mode de mauvais goût avait chargés d'ornements précieux. Mais après le partage de l'empire grec entre les Français et les Vénitiens, après l'établissement des Génois, des Pisans, des Florentins dans le Bosphore, lorsqu'un état plus régulier succéda aux désordres de la conquête, commença, pour les occidentaux, la communication de l'art grec ancien, dont les monuments étaient alors bien mieux conservés à Constantinople qu'à Rome, tant de fois saccagée par les barbares, et aussi la communication d'un art nouveau, de l'art des Grecs modernes, qui avaient leur

(1) On y lit, entre autres, le passage suivant : *Animus nobis est, ó pictor, velle docere formosos pueros intemperantiam damnum ipsis afferre, volumusque suader mulieribus quæ in domo sunt inhonestam vitam ipsis esse pernitiosam.* (Tome II, page 602; édition de Paris, 1572.)

architecture, leur statuaire, leurs fresques et leurs mosaïques. Après l'expulsion des croisés et la destruction de l'empire de Baudoin, Michel Paléologue, qui releva un moment l'empire grec, rendit aussi quelque vigueur aux beaux-arts, et n'oublia point la peinture. On sait qu'il avait fait retracer dans son palais ses principales victoires, et que son portrait était peint à Sainte-Sophie. Depuis Michel, l'empire menacé par les Turcs, qui s'étendent et débordent dans ses possessions asiatiques, n'est plus occupé que de sa résistance, jusqu'à Mahomet II, qui enlève enfin Constantinople d'assaut le 29 mai 1453. Les arts alors, comme les lettres, vont chercher un refuge en Italie, où nous allons reprendre leur histoire depuis l'époque de Constantin.

Italie. Entre la translation du siége de l'empire à Bysance et la prise de Rome par Odoacre et les mercenaires mécontents, en 476, il n'y a nul autre événement que les attaques et l'invasion des barbares. Il faut donc partir de leur conquête. On sait quels effroyables désastres l'accompagnèrent, et combien d'objets inestimables périrent dans les saccages réitérés qu'éprouva Rome. Pendant la domination très-courte des premières hordes du Nord, il y eut comme un sommeil répandu sur tous les travaux de l'intelligence, et les seuls ouvrages de cette époque, qui se rattachent à la peinture, sont quelques mosaïques servant de pavés dans des appartements ou des salles de bains.

Enfin les Goths survinrent, chassèrent les peuplades qui les avaient devancés, et fondèrent un empire. Comme en Espagne, leur apparition en Italie fut une délivrance, et, dans les deux péninsules, ils montrèrent la même douceur de mœurs, le même esprit de justice, d'ordre et de conservation. Malheureusement pour l'Italie, leur domination y dura moins qu'en Espagne. Le grand Théodoric, grand du moins jusqu'à sa vieillesse, qui s'était attaché Symmaque, Cassiodore et Boëce, arrêta autant qu'il put les ravages, et mit tous ses soins à la conservation des monuments antiques. Il fit lui-même élever d'assez beaux ouvrages d'architecture, et l'on voit avec surprise ce barbare recommander l'imitation des anciens, recommander surtout, par un instinct de bon goût peu commun, de mettre les constructions nouvelles d'accord avec les anciennes (1). Son digne ministre Cassiodore cultivait personnellement la peinture, au moins celle du temps. Il raconte lui-même, dans ses *Lettres*, qu'il se plaisait à enrichir d'ornements peints en miniature les manuscrits de la bibliothèque du monastère qu'il avait fondé en Calabre, et Beda, qui avait vu ces figurines et ces ornements des manuscrits de Cassiodore, dit que rien n'était plus parfait, plus soigné : *Nihil figuris illis perfectius, nihil accuratius.* (*De templo Salomonis.*) Malheureusement, tous ces ouvrages périrent dans la suite comme ceux des anciens, et l'on n'a rien conservé de ce temps que des mosaïques.

Les Goths ne résistèrent pas longtemps aux guerres civiles qui éclatèrent après Théodoric, aux attaques des Romains de Bysance conduits par Narsès, et à celles des nouveaux peuples venus du Nord. Dès le milieu du sixième siècle, les Lombards, sous Alboin, s'étaient rendus maîtres de l'Italie. Leur domination fut toujours troublée par des querelles intestines et par la guerre que leur faisaient les exarques de Ravenne, lieutenants des empereurs de Constantinople. Dans une telle situation, les arts ne pouvaient être que faiblement encouragés. Cependant, le roi Antharis, devenu chrétien pour complaire à sa femme Théodelinde, comme Clovis par les conseils de Clotilde, fit élever ou réparer des églises, qu'il orna de peintures et de sculptures. Un peu plus tard, Théodelinde, restée veuve et reine, fonda la célèbre résidence de Monza, près de Milan. On trouve dans les écrits du Lombard Warnefrid, d'Aquilée, connu sous le nom de Paul Diacre, une description minutieuse des peintures exécutées dans le palais de Monza, et qui représentaient les exploits des armées lombardes. Il décrit, d'après ces peintures qu'il avait sous les yeux, la coiffure, la chaussure, tout l'habillement de ses compatriotes, ou plutôt de ses ancêtres, car il vivait deux siècles plus tard. Luitprand, de qui ce même Paul Diacre disait :

> Terribilis visu facies, sed corde benignus,
> Longaque robusto pectore barba fuit,

continua l'œuvre de Théodelinde. Ennemi des iconoclastes, par les conseils de Grégoire II, il s'appliqua à décorer les églises de peintures et de mosaïques.

L'éloignement de la cour impériale, puis la domination des barbares, devenus chrétiens et dévots, avaient donné une grande importance aux évêques de Rome. A la faveur des longues guerres entre les rois lombards et les exarques de Ravenne, les papes fondèrent leur puissance temporelle, se firent un territoire, et devinrent souverains. Ce fut une circonstance heureuse pour les arts, qui trouvèrent en eux des protecteurs naturels, et dont Rome, restaurée par la papauté, devint comme le centre et la capitale. Malgré l'approche d'Attila, que saint Léon arrête aux portes de la ville sainte; malgré le pillage auquel la livre Genséric, moins timoré que le roi hun, l'on voit commencer et continuer presque sans interruption le travail successif des papes pour l'embellissement de la nouvelle Rome. Avant de quitter cette capitale, Constantin y avait élevé l'ancien Saint-Pierre, l'ancien Saint-Paul, Sainte-Agnès et Saint-Laurent hors des murs. Les papes décorèrent à l'envi ces églises, et l'on peut citer principalement le grand ouvrage de saint Léon, qui fit peindre, sur une muraille de la basilique, toute la série des papes depuis saint Pierre jusqu'à lui. Cet ouvrage du cinquième siècle a été continué jusqu'à nos jours, et Lanzi le cite justement pour preuve de cette réflexion qui commence son livre : « Qu'il y ait » eu des peintres en Italie, même dans les siècles barbares, » c'est ce que démontrent, outre les écrivains (Tiraboschi, » Lami, etc.), plusieurs peintures qui ont échappé aux in» jures du temps. Rome en possède de très-anciennes .. »

Dans le *Liber pontificalis*, Athanase, dit le Bibliothécaire, ou l'auteur quel qu'il soit de ce livre, donne le détail très-complet des travaux de sculpture, de ciselure ou d'orfévrerie faits dans ces églises fondées par Constantin. Quant aux peintures, dont il parle également, elles ont toutes péri, sauf les mosaïques et les fresques trouvées dans les catacombes chrétiennes. Mais Athanase signale un nouveau genre de peinture qui commençait à devenir à la mode dans ces temps où les métaux seuls avaient du prix : je veux dire

(1) Théodoric écrivait à son architecte Aloisius : *Censemus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas, et nova simili antiquitate producas; quia sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi.*

la peinture en broderie, c'est-à-dire exécutée en fils d'or et d'argent sur des étoffes de soie. Il cite entre autres un vêtement du pape Honoré 1er (625), dont les broderies représentaient la *Délivrance de saint Pierre* et l'*Assomption de la Vierge* (1).

Lorsque Charlemagne eut détruit le royaume lombard, et qu'il se fut fait couronner à Rome empereur d'Occident, il y eut, pour les arts, un moment de grande espérance. Que ne devaient-ils pas attendre de la puissante protection d'un prince qui comprenait, sans la posséder, les avantages de la science, qui réunissait autour de sa personne le Lombard Paul Diacre, Pierre de Pise, Paulin d'Aquilée, l'Anglais Alcuin et son élève Eginhard? Mais ses continuelles expéditions militaires lui laissèrent trop peu de loisir pour qu'il pût donner aux arts une impulsion qui demandait tout son temps et tous ses soins. Cependant Charlemagne fit exécuter quelques bas-reliefs, quelques mosaïques, quelques ciselures et quelques manuscrits ornés, pour son église bien-aimée d'Aix-la-Chapelle. Les papes, tranquilles en Italie sous son protectorat, prirent le rôle qu'il ne pouvait remplir. Adrien 1er, qui lui vantait dans ses lettres les ouvrages de peinture commandés par ses prédécesseurs (2), faisait lui-même peindre sur les murailles de Saint-Jean-de-Latran les pauvres qu'il nourrissait, *pauperes picti cernebantur,* et son successeur, Léon III, fit représenter à fresque la *Prédication des Apôtres* dans la tribune du *Triclinium*, ou salle à manger, au palais de Latran, dont la voûte était peinte en mosaïque.

La division de l'empire de Charlemagne et l'affaiblissement de ses successeurs aidèrent singulièrement à l'agrandissement des papes. Mais, à mesure qu'elle augmentait, cette puissance devint plus attaquée et plus turbulente. Le grand schisme d'Orient, les antipapes, les longues querelles de Grégoire VII et d'Henri IV, d'où naquirent les factions des Guelfes et des Gibelins, causèrent des troubles si sanglants, si prolongés, qu'on vit, pour la seconde fois, une sorte d'interruption dans la culture des arts. Il y a, entre le neuvième et le onzième siècle, c'est-à-dire pendant l'époque de la plus grossière ignorance et des plus épaisses ténèbres du moyen âge, une véritable lacune où la série des monuments vient à manquer. On ne trouve plus, durant cette époque, en fait de peinture, que les travaux de quelques cénobites ornant des missels dans la paix et l'obscurité de leurs cloîtres.

C'est au onzième siècle, lorsque, à la faveur des querelles toujours renaissantes entre les empereurs et les papes, se forment ou grandissent les républiques italiennes, celles de Venise, de Gênes, de Pise, de Sienne, de Florence, lorsque les Normands, maîtres de la Sicile, fondent un empire dans le midi de l'Italie, qu'on retrouve clairement à renouer la chaîne traditionnelle, et qu'apparaissent enfin les premiers symptômes de la Renaissance. Il suffit de citer les ornements de l'église de San-Urbano, représentant quelques traits de l'Évangile ou de la vie du saint titulaire, et qui portent la date de 1011. C'est à peu près du même temps que sont les peintures des caveaux du *Duomo* d'Aquilée, celles de Santa-Maria-Primerana, à Fiesole, celles de Santa-Maria-Prisca (aujourd'hui San-Brizio), à Orvieto, enfin celles de la cathédrale de Sienne, entre autres la *Madonna delle Grazie* et la *Madonna di Tressa*. C'est encore du onzième et du douzième siècle que sont ces différentes images de la Vierge attribuées à saint Luc. A la même époque, et même avant les croisades, commence, entre les artistes grecs du Bas-Empire et ceux de l'Italie, une communication devenue bien utile à ces derniers, devenue presque nécessaire après l'interruption de plus d'un siècle dans la pratique de l'art. C'est alors que vinrent, de Constantinople et de Smyrne, quelques peintures grecques, telles que la Madonne qui est à Rome dans Santa-Maria *in Cosmedin,* et celle qui est au Camerino du Vatican, desquelles Lanzi dit qu'il ne connaît, en Italie, aucun ouvrage des Grecs mieux peint et mieux conservé. C'est encore dans le onzième siècle que les Vénitiens firent venir les mosaïstes grecs auxquels sont dues les grandes mosaïques de la singulière et tout orientale basilique de Saint-Marc, non point celles très-postérieures des fameux Zuccati, dont nous parlerons plus loin, mais les anciennes, avec lesquelles celles-ci ne sauraient être confondues, telles que la *Pala d'oro*, qui est sur le maître-autel, le *Baptême de Jésus-Christ*, etc. D'autres mosaïstes grecs furent appelés en Sicile, dans le douzième siècle, par le Normand Guillaume II, surnommé *le Bon*, lorsqu'il bâtit sa célèbre cathédrale de Monreale. Ailleurs, nous aurons occasion de parler plus longuement de ces derniers ouvrages, qui ne sont cités ici que pour marquer la série ininterrompue des travaux qui conduisent du onzième au treizième siècle.

Alors enfin, l'art national s'éveille en Italie, et après les longues ténèbres du moyen âge, on voit poindre de toutes parts les premières lueurs, déjà éclatantes, de la lumière qu'une nouvelle civilisation va répandre sur l'humanité. Ce n'est pas que la situation de cette contrée fût paisible et prospère. La querelle d'Othon IV et d'Innocent III, ce digne héritier de Grégoire VII, avait ravivé la haine des partis guelfe et gibelin. Sous Frédéric II, la ligue des villes lombardes, les résistances de Grégoire IX et d'Innocent IV, entretinrent cette guerre incessante entre l'Empire et la papauté. Mais au milieu de ce conflit, au milieu de ces disputes où la parole se mêlait au bruit des armes, où chacun voulait prouver qu'il avait de son côté le droit autant que la force, les intelligences s'étaient éveillées, et l'esprit humain venait de se remettre en marche. Malgré ses fautes et ses revers, Frédéric II contribua beaucoup à ce mouvement. C'était un prince éclairé, savant pour son époque, qui s'était formé une cour polie et romanesque. Roi de Sicile en même temps qu'empereur d'Occident, il résida presque toujours en Italie, où il composait des vers dans l'idiome vulgaire (1), en même temps qu'il faisait traduire en latin un grand nombre d'auteurs grecs et arabes. Frédéric fit bâtir ou embellir plusieurs villes, plusieurs châteaux de plaisance, qu'il aimait à décorer de colonnes et de statues. Les médailles de son règne sont d'un style et d'une

(1) Cet art de la broderie fit depuis lors de grands progrès. Il suffit de citer pour exemple la fameuse tapisserie de la reine Mathilde.

(2) *A tunc usque hactenùs, sanctorum pontificum, videlicet Silvestri, Marci, Julii, miræ magnitudinis sanctæ eorum ecclesiæ apud nos sunt depictæ, tam in musivo quam in cœteris historiis, cum sacris imaginibus ornatis.*

(3) On connaît généralement ceux que Voltaire a cités dans son *Essai sur les mœurs*, etc. (Tome II, p. 346, édit. de Kehl).

« Plas mi cavalier francez,
« E la donna catalana. — Etc. »

finesse que l'on ne connaissait plus depuis l'antiquité. Enfin, il faisait peindre, sous ses yeux et sous sa direction, les ornements en miniature des livres qu'il composait. Les princes de la maison d'Anjou suivirent son exemple, et les papes, toujours rivaux de l'empereur, ne voulurent pas plus lui céder sur ce point que sur le reste de leurs prétentions. Il y eut, à cette époque, une série de souverains pontifes, Honoré III, Grégoire IX, Innocent IV, Nicolas IV, qui commandèrent de grands travaux dans leur capitale, et firent orner de fresques ou de mosaïques les portiques et les vastes tribunes de leurs églises.

Par un résultat inattendu, mais qui était dans les desseins de la Providence, l'agitation même de l'époque tourna au profit de toutes les connaissances, de toutes les lumières, et spécialement au profit de l'art. Les républiques, les villes libres, les petits États, tous ces fragments de l'Italie morcelée, se disputaient par tous les moyens la prééminence; chacun d'eux voulait l'emporter sur ses rivaux par l'importance de ses établissements, par la beauté des œuvres de ses artistes. D'une autre part, les maîtres que se donnèrent la plupart de ces États, ou ceux qui s'y érigèrent en maîtres, se faisant de nouveaux Périclès, voulurent flatter aussi la vanité de leurs concitoyens, les occuper, les satisfaire. On comprend ce que devait produire ce double sentiment, ce double besoin. De là, en effet, les vastes cathédrales, les somptueux monastères, les palais, les maisons-communes; de là, l'émulation, le goût, l'ardeur passionnée, toutes les qualités d'un travail noble, fait au grand jour, qui ambitionne et que récompensent les suffrages publics.

Ce fut en Toscane que commença le mouvement pour les arts, et d'abord pour la réforme de la sculpture, qui se modela sur les débris de l'antique. Le premier de tous, Nicolas de Pise étudia soigneusement un bas-relief d'un ancien sarcophage, où était enseveli le corps de Béatrix, mère de la fameuse comtesse Mathilde, et qui représentait une chasse d'Hippolyte. Il y découvrit le style des anciens, et parvint à l'imiter. On le nomma *Niccola dell'Urna,* pour avoir fait à Bologne, en 1231, la belle urne de Saint-Dominique. Après lui, vinrent successivement son fils Giovanni, son élève Arnolfo, puis Andrea de Pise, puis Orcagna, puis enfin, à Florence, Donatello et Ghiberti. A l'amélioration de la sculpture succéda celle de la mosaïque, due principalement à Framino de Turita, qui fut, sans aucun doute, élève des mosaïstes grecs employés à Venise, et qui, dans ses ouvrages à Sainte-Marie-Majeure, surpassa ses maîtres.

La peinture, proprement dite, suivit de près le mouvement qu'avaient imprimé, à l'art tout entier, Nicolas de Pise et ses disciples. Cimabuë vint au monde en 1240, et Vasari, qui a trouvé commode de faire partir du vieux maître florentin son histoire des peintres, dit qu'à cette époque toute la race des artistes était éteinte. (.... *ma quello che importava piu, spento affatta tutto it numero degl' artefici.*) Il y a dans ces paroles du Plutarque des peintres, qui ont pour but d'élever d'autant plus haut le premier de ses *hommes illustres,* une exagération manifeste et contredite par tous les auteurs, par tous les monuments. Quand Cimabuë vint au monde, les Pisans avaient déjà une école formée par les artistes grecs qu'ils avaient amenés d'Orient, avec l'architecte Bruschetto, lorsqu'ils élevèrent leur cathédrale (*duomo*) en 1063. Il y a, dans cette cathédrale, plusieurs vieilles peintures du douzième siècle. Outre cela, en 1230, Giunta de Pise faisait de grands travaux dans l'église d'Assise, où le P. Angeli, historien de cette basilique, écrivait l'inscription suivante : « *Juncta Pisanus, ruditer a Græcis instructus, primus ex Italis artem apprehendit, circa an. sal.* 1210. »

Les ouvrages de Giunta, encore durs et secs, montrent néanmoins, au dire de Lanzi, dans l'étude du nu, dans l'expression de la douleur, dans l'ajustement des draperies, une grande supériorité sur les Grecs, ses contemporains. Guido, de Sienne, peignait en 1221; Bonavantura Berlingueri, de Lucques, en 1235; à la même époque, Margaritone, d'Arezzo, qui, le premier, peignit sur la toile, comme l'explique Vasari lui-même; enfin, en 1236, le premier Bartholommeo, de Florence, duquel on croit être l'*Annonciation* très-vénérée qui est dans l'église *De'Servi*. Le cardinal Bottari, sur lequel Vasari appuie son opinion, dit formellement de Cimabuë « qu'il fut le premier qui s'éloi- » gna de la manière grecque, ou qui du moins s'en éloigna » *plus que les autres* (1). » Il résulte de tous ces faits et de tous ces témoignages, d'accord avec la nature même des choses, qu'il y eut dans l'art une tradition ininterrompue, non pas une création nouvelle, et le mérite de Cimabuë, disciple des Grecs, tel que le résume fort bien Bottari, est assez grand, sans que, pour lui faire honneur aux dépens de la vérité, on veuille l'appeler *l'inventeur* de la peinture.

(*La suite au prochain numéro.*)

BRUXELLES ANCIEN.

La maison des Trois Têtes.

Nous nous sommes demandé en voyant l'édifice dont nous donnons aujourd'hui un dessin, si c'était la maison qui avait donné son nom à la *rue des Trois Têtes*, ou bien, si c'était la rue qui avait fourni l'idée de la maison? Consultés sur la question, les auteurs de l'*Histoire de Bruxelles* ne nous ont pas fourni de renseignements suffisants. Les *Guides des Voyageurs*, qui sont ordinairement plus diserts que les savants, ne nous ont également rien appris à cet égard; nous sommes donc forcés d'émettre l'opinion la plus probable : c'est que la maison est antérieure à la rue, ou pour être plus vraisemblables, nous dirons que la maison a probablement été cause du changement de nom de la rue.

Cette architecture qui est fort commune dans quelques villes du nord de la France, date du XVIe siècle et tient à la période de la Renaissance, en ce qu'elle a beaucoup emprunté au beau style de cette époque et aussi au style ogival, tertiaire et flamboyant.

La partie la plus curieuse de cette habitation singulière est ce que l'on pourrait appeler avec quelque raison : *la vitrine de la boutique*, car la disposition et l'ornementation en saillie ne laissent pas de doutes à cet égard. Au milieu de chacun des trumeaux et vers le bas, s'élevait un socle sur lequel reposait un dé carré présentant à front de rue, une facette en saillie. C'était le piédestal destiné à porter deux statues emblématiques qui, dans le langage populaire, portent le nom de *Wilde-mans* (hommes sauvage.) L'une de ces figures, celle de gauche, portait sur la tête une couronne : son manteau reposait sur le pommeau d'une massue qu'elle tenait en main comme symbole de *la force*. En effet, ces deux figures grotesques, jouent là le rôle de *Cariatides*, puisqu'elle portent sur leur tête un entablement formant une saillie considérable, surchargé d'une frise et soutenu par des triglyphes et des modillons.

Le premier étage portait à faux au-dessus de la porte et de la première fenêtre; c'est cette irrégularité qui fait le pittoresque de ces maisons du XVe et du XVIe siècles, et leur donner une apparence, une désinvolture artistique que les dessinateurs habiles aiment tant à reproduire.

(1) *Egli fù il primo che si scostò dalla greca maniera, o che almeno si scostò più degli altri.*

Celui qui a exécuté notre planche s'en est tiré en maître; on sent le naturel de la couleur locale, et ce dessin est d'autant plus précieux qu'il n'est pas fait de souvenir, mais qu'il date du temps où la maison existait encore. Le cachet de vérité dont il est empreint l'indiquera suffisamment aux connaisseurs.

Le premier étage n'est pas moins curieux, avec sa grande fenêtre carrée au milieu et ses deux niches plein ceintre de chaque côté.

Au-dessus, se trouve l'attique, lequel est, à son tour, orné de trois médaillons, dont l'un est de profil, et les deux autres de face. Il y aurait peut-être une discussion historique à établir sur ces trois médaillons, mais nous aimons mieux nous tenir sur la réserve que de nous lancer dans le champ de probabilités.

Aujourd'hui la maison de la *rue des Trois Têtes* n'existe plus; quelque bande noire aura trouvé qu'il y avait du fer et du bois en assez grande quantité pour bâtir deux maisons modernes, et elle a détruit l'œuvre pittoresque d'un artiste du moyen âge, pour la remplacer par l'œuvre rectiligne d'un maçon de nos jours.



Petite chronique artistique, littéraire et dramatique.

On lit dans le *Progrès pacifique*:

Les petits imitent souvent les folies des grands. L'administration communale de Waufercée-Baulet nous en offre un exemple assez piquant pour être rapporté.

L'église de Waufercée avait besoin d'être restaurée, et la population de Baulet réclamait de son côté la construction d'une église mieux appropriée à ses besoins. La députation permanente, sur l'avis conforme d'un de ses membres et de deux architectes habiles, avait autorisé la restauration de l'église de Waufercée et la construction d'une église de moyenne grandeur à Baulet. Le devis estimatif des travaux ne s'élevait pas à plus de 30 à 33,000 francs. Or, l'avoir de la commune se montait à 30,000 francs environ. La décision de la députation permanente méritait donc à juste titre d'être prise en considération, puisqu'à l'avantage de satisfaire à toutes les réclamations, elle joignait celui de réaliser de sages économies.

Mais la députation permanente et le gouvernement de la province avaient compté sans le bourgmestre et le curé de la commune. Tous deux, dans l'espoir de léguer aux générations à venir un nom d'autant plus illustre qu'ils bâtiraient une église plus splendide, se sont imaginé d'élever à Waufercée-Baulet un temple monumental, construit *d'après les plans de l'église de Saint-Pierre à Rome!* Nos modernes LÉON X ne se sont pas arrêtés à l'exiguité des ressources financières de leur commune. Pure bagatelle que celle-là! Aussi, bien qu'ils n'eussent que 30,000 fr. à leur disposition, ils sont parvenus à obtenir du ministère l'autorisation de faire des travaux gigantesques qui coûteront plus de 200,000 fr., sauf à ruiner la commune et à prélever ensuite des emprunts forcés et des centimes additionnels.



EXPOSITION DE TABLEAUX A LA HAYE.

Programme de l'exposition de tableaux, dessins, gravures, sculptures, plans d'architecture, etc., d'artistes vivants, qui aura lieu à La Haye (royaume des Pays-Bas) en 1849.

La régence de La Haye, ayant arrêté qu'il y aurait dans cette ville, au mois de mai 1849, une exposition générale d'ouvrages d'artistes vivants, tant étrangers que nationaux, la commission chargée de la direction de ladite exposition s'empresse de porter à la connaissance des Sociétés de peinture, des artistes et des protecteurs des beaux-arts, les dispositions suivantes :

Art. 1er. L'exposition aura lieu dans le local de l'Académie de peinture, sur le *Prinssessegracht*, à La Haye.

Art. 2. Le salon sera ouvert du 21 mai au 23 juin 1849; toutefois, la commission se réserve la faculté de prolonger ce terme de quelques jours.

Art. 3. Les objets d'art destinés à l'exposition, les tableaux, dessins et gravures (convenablement encadrés), devront être expédiés (*franc de port*), au local susdit, à l'adresse de la commission, *du* 16 *avril au* 7 *mai* 1849 *à minuit*. A cette époque, nul objet, pour quelque raison et sous quelque nom que ce soit, ne sera plus reçu.

(Par cette stipulation, qui sera maintenue rigoureusement, la condescendance qui a été accordée lors des expositions précédentes, par rapport au terme fatal de l'envoi des objets, vient de cesser.)

Art. 4. On donnera d'avance avis au secrétaire de la commission de l'envoi desdits objets, et *ce par lettres affranchies*, contenant les nom, prénoms et demeure de l'artiste et de l'expéditeur, ainsi qu'une courte description des objets, et la marque des caisses.

MM. les artistes qui désireraient vendre leurs ouvrages, sont priés de joindre, à cette indication, la note de leurs prix; et ceux qui préféreraient qu'en cas de *loterie*, leurs ouvrages n'en fissent point partie, auront soin d'en faire également mention.

MM. les artistes étrangers sont en outre invités à indiquer, soit une maison de commerce ou de commission dans le royaume des Pays-Bas, soit une personne connue et y domiciliée, à laquelle la commission pourra faire le renvoi des pièces exposées.

Art. 5. On n'admettra aucun objet ayant déjà fait partie d'une exposition en cette ville, ni copies à l'huile d'après tableaux, ou de dessins d'après dessins.

La commission se réserve le droit d'admettre ou de refuser les objets qui lui seront parvenus. Ceux qu'elle jugera inadmissibles seront renvoyés avant l'ouverture du salon aux adresses indiquées.

Art. 6. Les objets envoyés par d'autres personnes que leurs auteurs mêmes, ne seront admis que sur l'autorisation *écrite* de ceux-ci.

Art. 7. Tous les objets exposés resteront, jusqu'à la clôture définitive de l'exposition, sous la garde de la commission, qui en prendra tout le soin possible, sans toutefois se charger d'aucune responsabilité. — On ne délivrera aucun tableau avant la clôture de l'exposition.

Art. 8. La commission donnera immédiatement avis aux artistes de toute vente effectuée; elle ne reconnaîtra aucun marché fait à son insu, relativement aux pièces mises en vente, et elle se réserve en outre la priorité sur toute autre vente faite concurremment avec elle.

Art. 9. Dans la quinzaine qui suivra la clôture définitive de l'exposition, les objets qui en auront fait partie seront renvoyés (franc de port) à domicile pour les artistes régnicoles; ceux qui sont destinés à l'étranger jouiront de la franchise jusqu'aux adresses indiquées conformément à l'art. 6 ci-dessus.

Art. 10. La commission ne fera droit aux réclamations à sa charge, qu'en tant qu'elles lui seront parvenues dans les trois mois après la clôture définitive de l'exposition.

La commission se flatte que messieurs les artistes et protecteurs des beaux arts: voudront concourir, de leur côté, à assurer la bonne réussite et à rehausser l'éclat de cette exposition.

La Haye, le 28 décembre 1848.

La commission de la direction de l'exposition : — G.-L.-H. HOOFT, président. — J.-M. HARTMAN. — J.-C. DE JONGE. — J.-C. MAZEL. — C.-A.-P. BARON DE SALIS. — J.-B. WEENINCK. — W.-H.-A.-M. BARON VAN BRINEN. — H.-P.-F. HOOFT, secrétaire.



Une affaire qui intérresse vivement les artistes est pendante en ce moment devant le tribunal correctionnel de Bruxelles. Il s'agit de poursuites intentées contre un peintre, qui a exposé en vente une copie réduite du tableau : *la Tentation*, faite sans le consentement et à l'insu de M. Gallait.



M. Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers, vient de recevoir, de S. M. le roi de Portugal, le brevet de commandeur de l'ordre du Christ.





UN ÉPISODE DE LA VIE DE SÉBASTIEN BACH.

COMPOSITEUR ALLEMAND.

I.



ébastien Bach est sans contredit un des plus beaux génies qu'ait produits l'Europe à l'époque si brillante de la renaissance des lettres et des arts. Sébastien joua, en Allemagne un rôle analogue à celui que Palestrina joua en Italie : par ses compositions pleines de vigueur et d'originalité, et par ses œuvres didactiques, il ouvrit à l'art des routes neuves et inexplorées.

Dans la retraite qu'il avait choisie, l'illustre compositeur était visité par les personnages les plus importants· Cependant, au milieu des hommages dont il était l'objet, Sébastien vivait d'une manière simple et patriarchale. Le luxe était banni de son intérieur ; on n'y voyait régner que l'aisance, l'ordre et la propreté. Une épouse, qui était vraiment le modèle des femmes, venait ajouter à tous ces éléments de bonheur.

Sébastien n'avait eu de son mariage qu'une filleunique,charmante enfant dont le front rayonnait d'intelligence et de candeur. Il avait choisi pour elle le nom de Cécile, la patronne des musiciens, et avait l'espoir qu'elle ressemblerait par ses vertus et par ses talents à son illustre homonyme.

Ainsi que nous venons de le dire, Sébastien Bach recevait de fréquentes visites de personnes qui aimaient les arts. Le baron de Norberg, jeune homme distingué par son esprit et par les qualités de son cœur, était un de ceux qui fréquentaient le plus assidument sa maison. Issu d'une famille noble, le baron jouissait d'une position indépendante et d'une grande fortune ; de plus, il possédait à un haut degré le sentiment de l'art. C'était un amateur de musique très-distingué. Souvent il passait plusieurs heures de suite auprès de Sébastien Bach. Ce dernier aimait à s'entretenir avec le jeune homme, et bientôt il conçut pour lui une vive affection.

Un jour que Sébastien était dans sa galerie où il avait l'habitude de travailler pendant la saison la plus chaude de l'année, il vit arriver le baron de Norberg, vêtu comme pour une visite de cérémonie, qui venait lui demander la main de sa fille, la charmante Cécile. A cette offre inattendue, l'illustre maestro se leva, ôta son bonnet, et dit après un moment de réflexion :

— Mon cher baron, je ne puis être que très-flatté de la demande que vous voulez bien m'adresser aujourd'hui. Mais je dois ajouter avec regret, qu'il m'est impossible d'accepter l'honneur que vous voulez bien nous faire.

— Et pourquoi donc ? s'écria le baron confondu.

— Écoutez, mon cher ami... Je suis quelquefois bizarre et entêté ! Et bien, je me suis mis dans la tête de ne jamais donner ma fille en mariage, même à l'homme le plus distingué, s'il ne cultive l'art auquel je me suis consacré pendant toute ma vie.

— Réfléchissez, cependant...

— Aucune objection, interrompit Sébastien, ne peut ébranler ma résolution à cet égard. Ceci est bien arrêté, et toute observation serait superflue. Cependant, quoique vous ne puissiez devenir mon gendre, j'espère que nous n'en serons pas moins bons amis, comme par le passé. Mais il ne faut pas qu'il vous échappe le moindre mot sur vos projets, ni avec moi, ni avec ma femme, ni surtout avec ma fille. Il me semble encore nécessaire que vos visites, qui me sont du reste fort agréables, deviennent moins fréquentes, si même elles ne cessent tout à fait.

Le baron de Norberg se retira consterné. Il s'était assuré du consentement de la mère, et avait la conviction que la fille ne mettrait point d'obstacle à la réalisation de ses vœux. Il avait lieu de penser qu'il n'éprouverait pas d'opposition de la part de Sébastien. Le refus qu'il venait d'éprouver lui sembla donc d'autant plus cruel, qu'il était inattendu. Le baron était atterré et comme anéanti. Cependant, après quelques instants d'hésitation, il se rendit auprès de la mère et de la fille, qui attendaient avec anxiété le résultat de sa démarche.

Il leur raconta l'entretien qui venait d'avoir lieu. La femme de Sébastien courut aussitôt trouver son mari. Elle se plaignit amèrement de ce singulier caprice qui le portait à repousser un parti si avantageux pour sa chère Cécile. Le baron était riche, d'une naissance illustre, d'un mérite incontesté. Que voulait-il de plus ? Pourquoi refusait-il des avantages bien plus supérieurs à ceux qu'il pouvait espérer ? Une pareille obstination était vraiment inconcevable. Ces arguments furent présentés avec toute la force, toute la chaleur, toute l'éloquence que la tendresse maternelle peut inspirer. Mais Sébastien fut inébranlable, et sa femme, bien convaincue qu'il était impossible de modifier sa résolution, alla raconter au baron de Norberg et à sa fille, le mauvais succès de son entreprise.

— Ma chère enfant, dit-elle en terminant, tu sais que ton père est le meilleur des hommes, mais son esprit présente quelquefois des bizarreries auxquelles il faut bien se soumettre; je le connais bien et depuis longtemps. Il veut absolument que son gendre soit musicien. Et quand une idée est une fois entrée dans sa tête, il n'est plus possible de l'en chasser.

Le baron prit congé de la mère et de la fille. Mais avant de se séparer de Cécile, il lui dit :

— Je me retire, puisque je ne puis faire pour le moment aucune nouvelle tentative avec quelque chance de succès. Seulement je vous conjure de ne pas me bannir de votre souvenir; j'espère revenir auprès de vous dans quelques années, et je me flatte d'obtenir alors l'aveu de votre père.

De Norberg s'éloigna sans s'expliquer davantage. Mais un observateur quelque peu attentif aurait facilement remarqué qu'il venait de s'opérer chez le baron une complète métrmorphose. L'abattement et la tristesse, qui se peignaient naguère sur ses traits, avaient tout à coup disparu. Sa voix était ferme, son œil rayonnant, son maintien assuré. Il était aisé de voir qu'il venait de prendre une grande résolution, et se sentait la force de l'accomplir.

II.

A la suite de son entrevue avec la femme et la fille de Sébastien Bach, le baron de Norberg avait quitté l'Allemagne. Quatre années s'écoulèrent sans qu'il reparût. Pendant ce long intervalle, il écrivit assez souvent à Sébastien et à sa famille. Ses lettres, datées tour à tour de Paris, de Londres, de Rome, de Naples, de Florence, respiraient un grand enthousiasme pour l'art. Il racontait dans un style coloré ses impressions de voyage, et parlait avec admiration de tous les grands musiciens qu'il avait vus, de toutes les œuvres dont l'exécution l'avait frappé. — L'Europe se trouvait alors dans une ère de régénération. L'Italie était à la tête du progrès intellectuel et du mouvement artistique qui signala le seizième siècle. Le drame lyrique, dont les splendeurs avaient disparu dans le chaos du moyen âge, renaissait sous l'influence du génie de Scarlati. Les éléments d'un art nouveau étaient en fusion. L'âme ardente et enthousiaste du baron fut vivement impressionnée par ce spectacle, et ses émotions se traduisaient de la manière la plus remarquable dans les lettres qu'il adressait à ses amis. C'étaient des causeries étincelantes de verve, de fantaisie et d'originalité, où tout ce qui se passait de saillant dans le monde des arts était analysé par d'ingénieux ou d'éloquents commentaires.

Toutefois, au milieu de ses intéressantes pérégrinations et de ses études musicales, le baron conservait dans toute leur vivacité les sentiments qu'il avait voués à la charmante Cécile. Chacune de ses lettres était suivie d'un *post-scriptum*, dans lequel il renouvelait, d'une manière respectueuse et tendre à la fois, l'assurance de son inaltérable attachement.

Cependant la correspondance du baron devenait depuis quelque temps moins active. Bientôt, elle cessa entièrement. Sébastien Bach et sa femme ne savaient comment interpréter ce silence. Cécile était douloureusement affectée.

Un jour que Sébastien était allé à Bonn pour quelques affaires, sa femme et sa fille étaient assises dans la grande galerie qui servait habituellement de cabinet de travail à l'illustre maëstro. Cécile essayait sur son clavecin quelques airs nouveaux; ses doigts agiles voltigeaient avec autant de précision que de légèreté sur les touches sonores, lorsque des pas retentissants vinrent tout à coup frapper son oreille, et la firent tressaillir... Jugez de sa surprise et de sa joie en reconnaissant le baron de Norberg...

— Mademoiselle, dit-il, lorsque je pris congé de vous il y a quatre ans, je promis de revenir dès que les circonstances me le permettraient, et je vous conjurai de ne pas me bannir de votre souvenir. Il me sembla que je pourrais un jour, à force de travail et de veilles, remplir la condition que votre père mettait au don de votre main. Je me mis donc immédiatement à l'œuvre. L'art, que je n'avais cultivé jusque-là qu'en amateur, devint l'objet de mes constantes études; et l'amour a fait ce que n'auraient pu faire ni la passion de la gloire, ni le désir de la popularité. Je suis devenu musicien. Déjà l'Italie connait mon nom et mes œuvres. Sans doute, il est beaucoup d'artistes d'un mérite plus éclatant que le mien. Mais votre illustre père voudra bien juger mon faible talent avec indulgence et me tenir compte de mes efforts, — et d'abord, permettez-moi, charmante Cécile, de vous faire juge de mes progrès, dit en souriant le baron. — Et en même temps ses doigts se posèrent sur le clavecin.

De Norberg se mit à exécuter une suite de mélodies de sa composition, d'un genre nouveau, d'un caractère original. Il retraçait dans cette œuvre les émotions de sa vie aventureuse, ses rêves d'amour et de poésie, ses aspirations vers le bonheur, les tourments de son exil, sa joie en revoyant sa patrie et les lieux habités par son amante. Le style du compositeur se modifiait selon les situations diverses, et ses chants tour à tour vifs et légers, plaintifs et mélancoliques, pleins de passion et de tendresse, traduisaient merveilleusement toutes les nuances de sa pensée.

Telle était l'œuvre du baron de Norberg. Chez lui le mérite de l'exécutant égalait le talent du compositeur. Cécile et sa mère écoutaient avec ravissement, avec enthousiasme.

Mais tandis qu'elles étaient sous le charme de cette musique et de cette exécution, elles n'avaient pas aperçu un nouvel auditeur qui venait de se glisser rapidement dans la galerie. C'était Sébastien. L'illustre maëstro était là, saisi d'étonnement et d'admiration. Il s'efforça pendant quelques instants de comprimer les battements de son cœur et de faire taire les sentiments qui l'agitaient. Mais bientôt ne pouvant plus se contenir, il se jette au cou du baron :

— Non, mon ami, s'écrie-t-il, je n'ai plus d'objection à faire contre votre mariage. Ma fille est à vous. Vous n'avez pas reculé, pour l'obtenir, devant des travaux longs et pénibles; vous lui avez donné là une preuve éclatante, incontestable, de votre attachement. — Écoutez, mon ami, quand je vous ai dit que je voulais pour gendre un musicien, cela vous parut étrange. Ne me jugez pas cependant comme un homme capricieux, maniaque, entêté. Ce que je désirais surtout, c'est que celui qui deviendrait l'époux de ma fille eût embrassé une profession, une carrière dans laquelle il pût trouver une ressource assurée. La fortune la plus brillante peut disparaître et s'évanouir, surtout dans ces temps d'agitation et de troubles civils. Qui peut prévoir les maux que l'avenir nous prépare?... Mais le mérite et le talent sont des avantages solides, que rien ne saurait nous enlever. Ces principes, basés sur une longue expérience, ont dicté la conduite que je tins envers vous, lorsqu'il y a quatre ans vous me demandâtes la main de ma fille. Je me dis : M. le baron a des dispositions pour la musique. Il est jeune, il a le temps de travailler. Imprimons à ses facultés une heureuse direction; traçons-lui la route qu'il doit suivre, et s'il aime Cécile, il saura triompher de tous les obstacles et conquérir un rang dans le monde des arts. — Voilà ce que je me dis alors, mon ami. Je ne pouvais vous expliquer tout cela d'une manière claire et précise. Jugez de ma joie, quand j'ai vu que vous aviez deviné mes intentions... Cécile, Norberg, mes enfants, je vous bénis.

Le mariage eut lieu quelques jours après. Il fut célébré avec une noble simplicité. Les principales sociétés chantantes de l'Allemagne vinrent ajouter à l'éclat de cette fête de famille.

Sébastien avait eu parfaitement raison en exigeant que son gendre eût une profession assurée. De Norberg put se convaincre bientôt de la justesse des observations de son illustre beau-père : par suite des guerres qui désolaient l'Allemagne, il se vit privé des biens que

lui avaient transmis ses ancêtres. Il supporta cette perte avec résignation, et sut trouver dans l'exercice de l'art des jouissances bien supérieures à celles de la fortune.

C. V.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

POUR SERVIR A L'APPRÉCIATION DES ANCIENNES ÉCOLES FLAMANDES DE PEINTURE DU XV[e] ET DU XVI[e] SIÈCLE ;

PAR LE DOCTEUR G. F. WAAGEN.

ROGER VAN DER WEYDEN.



elon nous, on devra désormais, conformément aux découvertes authentiques que l'archiviste de la ville de Bruxelles, M. Alphonse Wauters, a publiées dans le premier cahier trimestriel du *Messager des sciences historiques, de Gand*, de 1846, appeler ainsi le plus célèbre des élèves de Jean Van Eyck, dont on s'est tant occupé jusqu'à présent et qui n'était connu que sous le nom de Roger de Bruges. De différents extraits des archives de Bruxelles il résulte irrécusablement que déjà avant l'an 1436 et jusqu'en 1464 vivait dans cette ville un peintre du nom de Roger Van der Weyden, qui occupa, probablement pendant tout ce temps, au moins certainement depuis l'an 1436 jusqu'en 1449, l'honorable emploi de peintre gagiste de la ville (1). La preuve qu'il ne survécut pas à l'an 1464 nous est fournie par un acte qui est daté du 5 octobre de la même année et par lequel le prévôt du couvent de Caudenberg à Bruxelles reconnait avoir reçu vingt *peeters* d'or destinés à l'achat d'une rente, à charge, pour lui et pour ses successeurs, de célébrer par un office l'anniversaire de feu maître Roger Van der Weyden et de sa veuve Élisabeth Goffaerts. Des extraits de deux autres registres nous apprennent d'abord que cet anniversaire se tenait le 16 juin, d'où nous pouvons conclure que ce jour fut probablement celui de la mort de l'artiste, ensuite, que lui et sa femme, laquelle vivait encore en 1477, ont été enterrés devant l'autel de Sainte-Catherine dans le pourtour du chœur de l'église de Sainte-Gudule. Enfin, M. Wauters produit l'épithaphe suivante du maître, écrite en latin et extraite d'un recueil d'inscriptions sépulcrales (2) :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tuâ Bruxella dolet quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret, tanto viduata magistro
Cui par pingendi nullus in arte fuit.

Le grand éloge qui est fait de Roger Van der Weyden dans la pièce que nous venons de citer, s'accorde pleinement avec l'expression d'admiration avec laquelle l'artiste connu jusqu'ici sous le nom de Roger de Bruges, élève de Jean Van Eyck, est cité par tous les écrivains qui l'ont mentionné depuis Facius, dans des termes qui ont été si souvent reproduits depuis Fiorillo, que nous croyons pouvoir nous dispenser de les rappeler ici à nos lecteurs. Nous devons cependant faire une exception pour les passages où Vasari parle de ce peintre, parce que rien ne démontre plus clairement qu'une comparaison attentive de ces extraits la vérité de la conjecture d'après laquelle M. Wauters établit l'identité de ce Roger Van der Weyden, dont l'existence est authentiquement prouvée, avec l'artiste anciennement connu sous le nom de Roger de Bruges. Après avoir mentionné *Giovanni da Bruggia* comme l'inventeur de la peinture à l'huile, dans l'introduction où il traite de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, Vasari continue en ces termes : « *Sequito poi Ruggieri da Bruggia suo discepolo, ed Ausse creato di Ruggieri* etc. (1). » Dans la vie d'Antonello de Messine, après avoir dit que Giovanni da Bruggia fit longtemps un mystère de son invention de la peinture à l'huile, il ajoute : « *ma, divenuto vecchio, ne fece grazia finalmente a* » *Ruggieri da Bruggia suo creato, e Ruggieri ad Ansse suo discepolo* (2). »

Cet Ansse (transformation italienne du nom de Hans) est notoirement le célèbre Hans Memling. Les passages que nous venons de citer et qui sont textuellement les mêmes dans la première édition des vies des artistes, que Vasari publia en 1550 (3), prouvent que cet écrivain n'avait pas obtenu de renseignements ultérieurs sur ce Ruggieri da Bruggia dans l'intervalle que s'écoula entre l'an 1550 et l'an 1568, durant lequel il publia chez Giunti à Florence le premier volume de la deuxième édition de son ouvrage, qui est augmentée d'un nombre si considérable d'additions. Mais, avant que l'impression de cette seconde édition ne fût terminée, il reçut, ainsi qu'il le dit lui-même (4), aussi bien par les communications orales des artistes flamands Jean Stradan et Jean de Bologne, que par des correspondances avec Dominique Lampsonius, secrétaire de l'évêque de Liége, *tant de nouveaux renseignements*, qu'il put les réunir en un chapitre spécial à la fin de son troisième volume sous le titre de *Vite di diversi Fiamminghi*. Au commencement de ce chapitre on lit le passage suivant : (5) « *Lasciando adunque da parte Martino* » *d'Olanda, Giovan Eick da Bruggia, e Uberto suo fratello, che nel* » *1510 (6) mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio, come* » *altrove s'è detto, e lasciò molte opere di sua mano in Guanto, in* » *Ipri, e in Bruggia, dove visse e morì onoratamente : dico che dopo* » *costoro sequito* Ruggieri Van der Weiden di Brusellles, *il quale fece* » *molto opere in piu luoghi, ma principalmente nella sua patria, e* » *nel palazzo de' Signori quatro tavole a olio bellissime di cose perti-* » *nenti alla giustizia. Di costui fù discepolo Havesse etc.* » Bien que Vasari dise ici qu'il veut passer sous silence Jean Van Eyck, il produit cependant en quelques mots plusieurs nouveaux renseignements relatifs à cet artiste. En effet, il ne le nomme plus comme précédemment *Giovanni da Bruggia*, mais il le nomme par son véritable nom *Giovan Eick*, et il fait aussi pour la première fois mention de son frère Hubert et des ouvrages qu'il peignit à Gand, à Ypres et à Bruges. Viennent ensuite des rectifications du même genre et des renseignements ultérieurs sur l'artiste qu'il a précédemment mentionné son le nom de *Ruggieri da Bruggia*. Car on ne saurait douter qu'il ne soit ici question du même artiste dont il a été parlé dans les extraits précédents, lorsque l'on compare attentivement les trois

(1) Dans une pièce qui date de l'an 1449 et qui désigne un immeuble, il est dit : « *Achter 's Cantersteen, tusschen de goeden tertyd toebehoorende aen meester* Rogieren Van der Weyden, portrateur der stad van Brussel » c'est-à-dire: *Derrière le Cantersteen, entre les biens appartenant pour lors à maître* Roger Van der Weyden, portraiteur de la ville de Bruxelles. » D'où il résulte que notre artiste occupait alors cet emploi. Il le rem plissait déjà en 1436 et probablement plusieurs années auparavant, comme on peut le déduire d'une résolution du magistrat de la ville, datant de cette année et portant ce qui suit : « *Item, dat men na meester* Rogiers *doot gheenen anderen schilder aennemen en zal.* » « *Item, qu'après la mort de maître* Roger, *on ne prendra plus d'autre peintre.* » D'après un document sans date, mais que M. Wauters rapporte conjecturalement aux environs de l'an 1440, maître Roger obtenait annuellement de la commune, en sa qualité de peintre de la ville, un tiers de drap mi-partie.

(2) Sweertius, *Monumenta sepulcralia*, pag. 281.

(1) Vasari, éd. de Della Valle, tom. I, pag. 177.

(2) Vasari, même édit. tom. II. p. 312.

(3) Cette édition, devenue très-rare, parut à Florence chez Lorenzo Torentino. V. tome I, pag. 84 et 382.

(4) Edition de Della Valle, tom. II. pag. 70, 72, 76 et suiv.

(5) Edition de Della Valle, tom. II, pag. 63 et suiv.

(6) On sait que c'est une faute d'impression et qu'il faut lire 1410.

passages entre eux. Si le disciple de Roger est nommé ici *Havesse* (1) au lieu de *Ausse*, il ne peut venir à la pensée de personne qu'il soit question de deux peintres différents; lorsqu'on tient compte de la manière dont les Italiens altèrent les noms étrangers; c'est visiblement une nouvelle altération du nom de Hans. Nous apprenons donc ainsi que cet artiste s'appelait Roger Van der Weyden et qu'il était né à Bruxelles. Par la mention que Vasari fait des quatre peintures de Roger Van der Weyden qui ornaient autrefois l'Hôtel de Ville de Bruxelles, nous croyons qu'il est très-vraisemblable que ces renseignements lui ont été fournis par Lampsonus; car nous savons par Van Mander que cet homme était un si grand admirateur de ces tableaux que, pendant qu'il était occupé de graves affaires d'Etat dans la salle où ils se trouvaient, il ne put s'empêcher de les regarder par intervalles et de s'écrier : « O maître Roger, quel grand homme tu as été! (2) » D'après la description que M. Wauters donne de ces peintures (3), elles avaient la forme d'un retable à deux volets. Le panneau central contenait deux scènes, probablement l'une à côté de l'autre : la première représentait un juge nommé Herkenbald, qui, selon la traditiou, vivait au XIe siècle, et qui, pour punir son propre fils d'avoir déshonoré une jeune fille, exécute, étant couché sur son lit de mort, sa terrible sentence en tenant d'une main son fils par les cheveux et en le perçant d'une épée qu'il tient de l'autre; la seconde représentait le même juge, qui, s'étant confessé à un évêque et ne voulant pas avouer que cet acte était un crime, reçut un refus d'absolution, mais montra à son confesseur une hostie qui était venue se placer miraculeusement sur sa langue. Sur l'intérieur d'un des volets on voyait l'empereur Trajan écoutant la supplique d'une veuve qui lui demandait justice du meurtre de son fils; et sur l'extérieur, la décollation du soldat qui s'était rendu coupable de ce crime. Sur l'intérieur de l'autre volet était figuré le pape Grégoire-le-Grand, obtenant par ses prières que l'empereur Trajan soit, à raison de ses grandes vertus, relevé de la damnation éternelle où il est tombé comme païen, par une voix du ciel qui est représentée sur une banderole; enfin sur l'extérieur, on voyait le même pape contemplant le cercueil de Trajan, où l'on trouva, selon la légende, la langue de cet empereur intacte parce qu'elle n'avait prononcé que des paroles de justice. Au XVIIe siècle ces peintures se trouvaient encore dans l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Elles furent très-probablement, comme M. Michiels (4) le fait observer (et comme M. Wauters (5), l'avait déjà fait observer avant lui) détruites par les incendies qu'alluma le bombardement qui battit la ville en 1695.

Que si l'on objecte, comme cela peut arriver, que non-seulement Vasari désigne, dans les passages cités plus haut, ce célèbre élève de Jean Van Eyck sous le nom de Ruggieri da Bruggia, mais encore que déjà auparavant, c'est-à-dire en l'an 1449, Cyriaque d'Ancône (6), et pendant le premier tiers du XVIe siècle, l'anonyme de Morelli le signale sous le même nom, on peut répondre que pour Roger de Bruxelles la circonstance est exactement la même que pour Jean Van Eyck, nommé par le premier de ces écrivains « *præclarum brugensem, pictorum decus, Johannem,* » et appellé par le second *Gianes da Bruggia*. On donna aux deux artistes ce surnom, parce qu'ils passèrent une suite d'années à Bruges, l'un comme maître, l'autre comme élève. Ce qui est d'une haute importance pour l'opinion émise par M. Wauters au sujet de l'identité de ce Roger de Bruges avec le personnage authentique de Roger Van der Weyden de Bruxelles, c'est la circonstance suivante. Facius, qui écrivait en 1455 et qui considérant encore d'après la géographie ancienne la Belgique comme une partie de la Gaule, cite ce disciple de Jean Van Eyck sous le nom *Rogierus Gallicus*, ne fait mention que de son activité artistique à Bruxelles (1). Cyriaque d'Ancône fait de même, et cela immédiatement après qu'il l'a appelé Roger de Bruges (2). Enfin dans un autre passage (3) l'anonyme de Morelli dit, en parlant d'un tableau qu'il vit à Venise dans la maison de Juanne Ram : « *El retratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre, in un quadretto da tavola a oglio, fin al petto, fu da mano de listesso Rugiero fatto al specchio nel* 1462. »

Maintenant que, d'après tout ce qui précède, l'identité de Roger de Bruges avec le Roger Van der Weyden, mort en 1464, ne saurait plus être révoquée en doute, que va devenir le Roger Van der Weyden de Van Mander, que ce biographe cite expressément comme l'auteur des tableaux de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, mais dont il place la mort en 1529, c'est-à-dire, soixante-cinq ans plus tard? M. Wauters pose en fait que Van Mander a confondu son peintre avec le peintre ancien du même nom, d'où il faudrait conclure que l'artiste mentionné par VanM ander, sous le nom de Roger Van der Weyden, n'a point existé. A la vérité, on peut alléguer en faveur de cette opinion, que les ouvrages attribués par Van Mander à *son* Roger, notamment le triptyque de la Maison de Ville de Bruxelles, doivent évidemment être attribués à l'*ancien* Roger Van der Weyden, et que la Descente de Croix actuellement placée dans le musée royal de Madrid, procède très-vraisemblablement du même maître. D'abord, outre les passages de Vasari que nous avons cités ci-dessus, la manière dont Albert Dürer s'exprime au sujet du retable de Bruxelles dans le journal du voyage qu'il fit dans les Pays-Bas, en 1520 et en 1521, nous paraissent décisifs. Il y dit : (4) « *Ich hab gesehen zu Prüssel im Rathhaus in der guldnen Kammer, die vier gemalten materien, die der gross Meister Rudier gemacht hat.* » Quand on a lu avec attention le journal de Dürer, on ne peut douter que, dans cette courte notice, il ne soit question de ce célèbre élève de Jean Van Eyck, qui alors était déjà mort depuis longtemps. Dürer, qui avait une pleine conscienee de sa propre valeur artistique, est très-sobre d'éloges et se serait certainement exprimé d'une tout autre manière au sujet d'un peintre contemporain, tel que le Roger Van der Weyden de Van Mander, qu'il aurait facilement pu voir dans les Pays-Bas. Car de Quinten Matsys, qui était sans contredit un grand peintre, et de tous les ouvrages de ce maître il se borne à dire simplement : « *Ich bin auch gewest in meister Quintinus Haus.* » (5) Ce qui autorise à croire que la Descente de Croix, dont il vient d'être parlé, est également due à l'ancien Roger Van der Weyden, c'est d'abord la circonstance produite par M. Wauters que la reine Marie de Hongrie, si cet ouvrage avait été d'un artiste contemporain, aurait difficilement prodigué tant d'argent et de prières pour l'obtenir des marguillers de la chapelle de Notre-Dame-hors-desmurs, à Louvain, afin de l'envoyer au roi d'Espagne; c'est ensuite, l'assurance qui nous a été donnée par des connaisseurs compétenst, lesquels ont vu cette production au musée de Madrid (6), que, dans toutes ses parties, cette peinture est conforme aux ouvrages qu'on sait d'une manière tout à fait positive provenir de l'ancien Roger Van der Weyden, tels que le petit autel portatif de l'empereur Charles-Quint. Un examen sérieux du tableau, que l'on conserve

(1) C'est ainsi que ce nom est ortographié dans l'édition originale de 1568, tandis que, dans l'édition de Della Valle, il est écrit sans H, *Avesse*.

(2) VAN MANDER, édit. de 1618, pag. 130 A.

(3) Messager des sciences historiques, 1841, pag. 217.

(4) *Les peintres Brugeois*, 1846, pag. 122.

(5) WAUTERS, *Messager des sciences historiques*, 846, pag. 131. (*Note du traducteur*).

(6) COLLUCCI, *Antichita Picene*, tom. 23, pag. 143.

(1) *Bursellæ quæ urbs in Galliâ est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis*. pag. 48 siqq.

(2) *Rugerius Brugiens i pictorum decus, Rugerius in Brussellâ.... insignis nostri temporis pictor habetur.*

(3) Voir cet ouvrage, pag. 78.

(4) ALBRECHT DURER'S *Reliquien*, pag. 88.

(5) ALBRECHT DURER'S *Reliquien*, pag. 81.

(6) M. Michiels se trompe en avançant que ce tableau ne figure point dans le catalogue du musée de Madrid. Cet ouvrage se trouve déjà indiqué dans l'édition de 1828, au numéro 560, sous la fausse indication qu'il appartient à l'école d'Albert Durer.

dans l'église de Saint-Pierre à Louvain, et qui est une reproduction de la même composition sur une échelle plus petite, nous a de nouveau confirmé dans cette opinion. En effet, cette peinture offre, dans toutes ses parties, dans le sentiment, dans le caractère des têtes, surtout de celle de saint Jean, dans les formes amaigries du Christ, dans les mains, dont les doigts sont un peu allongés, dans la supériorité du modelé, et principalement dans la manière dont sont traités les accessoires, tels que le drap d'or, les fourrures, les perles, une tête de mort, enfin, dans le coloris vigoureux et chaud, une analogie si surprenante avec le petit autel de Charles-Quint, que nous sommes pleinement convaincu qu'elle procède du même pinceau. Nous dirons la même chose des deux volets, dont celui de droite représente le donateur revêtu d'une pelisse rouge, et accompagné de ses fils et d'un prêtre qui est probablement son frère, avec lesquels il est placé sous la protection de saint Jacques de Compostelle; et dont l'autre représente la femme du donateur, accompagnée de deux autres femmes et placée sous le patronage d'une sainte qui est vraisemblablement sainte Élisabeth de Thuringe. Deux blasons que l'on remarque dans les parties supérieures de ces panneaux, pourront donner quelque lumière sur l'époque où ce retable a été exécuté. La manière grossière dont deux têtes sont surpeintes, notamment celle de Madeleine et celle de la femme qui soutient la Vierge défaillante, a peut-être contribué à retenir les connaisseurs d'examiner plus attentivement cet ouvrage, qu'il est, du reste, difficile d'étudier sans le secours d'une échelle, à la place élevée où il est accroché. Puisse ce fervent ami de l'art, le propriétaire de la riche collection de tableaux dont Louvain se vante à juste titre, M. Van den Schrieck, coopérer quelque jour à la restauration de cette œuvre avec le même succès qu'il a obtenu dans celle des deux tableaux attribués à Memling, que possède la même église et dont nous aurons à parler plus loin avec de plus amples détails.

Mais ce qui paraît, au premier abord, écarter complétement le Roger Van der Weyden de Van Mander, c'est la découverte d'un Goswin Van der Weyden qui peignit en 1535, une mort de la Vierge pour l'abbaye de Tongerloo, et qui, dans une inscription, tracée sur cette œuvre et contenant son nom, se dit expressément *le fils de Roger Van der Weyden de Bruxelles.* (1).

M. de Reiffenberg conjecture avec beaucoup de fondement (2), que cet artiste est le même peintre Goswin Van der Weyden, qui figure dans un manuscrit de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, comme doyen de la corporation de saint Luc à Anvers, en 1514 et en 1530.

Que si maintenant on examine plus attentivement l'inscription et le millésime qui se trouvent sur le tableau de Tongerloo, ils témoigneraient plutôt pour que contre l'existence d'un second Roger Van der Weyden. M. Wauters admet avec beaucoup de raison, selon nous, que le premier et authentique Roger Van der Weyden doit être né vers l'an 1390 et au plus tard vers 1400. Car un maître qui occupait en 1436, et selon toute probabilité déjà depuis plusieurs années, l'honorable emploi de peintre de la ville de Bruxelles, doit plus vraisemblablement avoir vu le jour vers la première de ces époque que vers la seconde. Mais, quand même il ne serait né que vers l'an 1400 et que, chose très-peu vraisemblable, il eût engendré en 1464, c'est-à-dire l'année même de sa mort, ce Goswin, celui-ci aurait, au moment où il peignait, en 1535, le tableau de Tongerloo, compté soixante-et-onze ans. âge où l'activité artistique des peintres est une rare exception. Si des cas de ce genre se présentent parfois exceptionnellement, ils autorisent cependant des doutes fondés dans la question qui nous occupe. Mais toutes les invraisemblances disparaissent, si nous admettons que le Roger Vander Weyden dont parle Van Mander a été le neveu ou le fils de Roger Van der Weyden-le-Vieux et le père de Goswin, et que l'inscription tracée autrefois sur le tableau de ce dernier se rapportait à ce Roger-le-Jeune (1). Car, bien que Van Mander soit, en beaucoup de cas un écrivain superficiel et peu solide, le détail extraordinaire avec lequel il relate la mort de son Roger Van der Weyden, est d'un caractère tel que nous le croyons puisé à une source authentique. Il ajoute notamment, après avoir touché d'autres circonstances : « Il mourut à l'époque où la suette, qu'on appelait la maladie anglaise, parcourut le pays presque tout entier et y enleva un nombre considérable de gens. Ce fut en l'an de Notre Seigneur 1529, pendant l'automne. » Il est beaucoup moins invraisemblable d'admettre qu'un fils ou un neveu de Roger, dit de Bruges, mourut à cet époque à un âge très-avancé, que d'admettre qu'il s'occupait encore de peinture en 1535. Cependant il est fort possible que le jeune Roger Van der Weyden ait eu un fils qui se livrait à la culture de l'art à cette même époque. Cette conjecture s'accorderait avec l'inscription « *Obiit Bruxellis an.* 1529, *ad D. Gudilæ conditus,* » qu'on lit sous le portrait de Roger Van der Weyden de Bruxelles qui fait partie de la série de vingt-trois portraits d'artistes de J. H. Wierix, dont les planches furent acquises de la veuve de Jérôme Cock et publiées de nouveau par Théodore Galle. Les inscriptions, qui ne furent gravées sur ces cuivres que pour cette édition postérieure, contiennent plusieurs indications que l'on ne trouve point dans Van Mander et qui sont visiblement tirées d'une autre source. Mais rien ne milite plus en faveur de l'existence du deuxième peintre du nom de Roger Van der Weyden, qu'une certaine quantité de tableaux qui ont une affinité frappante avec les ouvrages de Roger Van der Weyden-le-Vieux, et avec ceux de Goswin Van der Weyden, quoiqu'ils ne puissent être attribuées à l'un ni à l'autre de ces peintres. A cette série de compositions appartient, d'abord, la Descente de Croix que possède le musée royal de Berlin et qui présente, sous le rapport de la composition, une grande analogie avec la célèbre Descente de Croix du musée de Madrid que l'on regarde comme une œuvre de Roger-le-Vieux. En comparant cette production avec les ouvrages authentiquement connus de ce dernier maître, par exemple, avec l'autel portatif de l'empereur Charles-Quint, on remarque ici que les pieds et les mains sont plus finement dessinés, bien que les doigts ne soient ni trop longs ni trop effilés, que le corps du Christ mort est moins maigre, que les contours en sont moins durs, que l'exécution est plus large et que le ton des chairs est plus rompu, plus transparent dans les ombres, et rosé dans les figures des femmes et des jeunes hommes. Après un nouvel examen, nous croyons pouvoir regarder comme authentique le millésime de 1488 que porte ce panneau. Nous attribuons à la même main les ouvrages suivants, qui se rapprochent davantage de Roger-le-Vieux par la sévérité de l'exécution : Une Descente de Croix qui orne la galerie publique de Liverpool, triptyque sur le volet duquel sont représentés les donateurs du tableau, et les soldats romains qui jouent aux dés les vêtements du Christ (1); le même sujet, riche et fort belle composition, qui se trouve au musée royal de Naples et qui n'a été achetée que depuis huit ans de Barbaja, ce marchand d'antiquités si connu; le même sujet, traité dans des dimensions plus réduites et accroché dans la galerie royale de Bavière à Schlessheim; un fragment d'une Descente de Croix que l'on voit dans l'institut de Staedel à Francfort

(1) Ceci n'est pas exact. L'inscription portait que Goswin était le PETIT-FILS *de Roger Van der Weyden de Bruxelles.* Elle a été reproduite par M. André Van Hasselt dans sa lettre à M. Hotho. Voir la *Renaissance*, année 1847, pag. 106, et *Splendeurs de l'art en Belgique*. pag. 245. (*Note du traducteur.*)

(2) Voir DE REIFFENBERG, *de la peinture sur verre au Pays-Bas*, dans le recueil des Nouveaux Mémoires de l'Académie royale de Bruxelles, tom. VII, pag. 48.

(1) Toute cette discussion tombe devant les ouvrages cités dans la colonne précédente note 1. (*Note du traducteur*).

(1) WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in England,* tom II, pag. 394.

sur-Mein, et la tête d'une femme éplorée, qui fait partie du musée de Bruxelles. A en juger d'après ces ouvrages, il paraît que ce peintre s'est appliqué à reproduire de préférence et entièrement dans le sentiment de son père plusieurs scènes de la passion, qu'il a traitées, en effet, et souvent répétées avec une grande supériorité. Les onze tableaux du musée de Bruxelles, que M. Michiels (1) et d'autres ont attribués à Goswin Van der Weyden (2), sans doute à cause des affinités qu'ils présentent avec le triptyque connu de Tongerloo (3), diffèrent essentiellement de ceux que nous venons d'examiner et ils y sont inférieurs sous tous les rapports. Ils représentent : l'Annonciation, la Présentation de Marie dans le temple, la Nativité, l'Adoration des Mages, le Circoncision, Jésus parmi les docteurs, le Portement de la Croix, le Crucifiement, le Christ au tombeau, et enfin les disciples et les saintes femmes s'éloignant du sépulcre. Ces ouvrages portent dans le catalogue les n. 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353 et 354. Il faut, en outre, rapporter au même maître une grande composition qui, représentant la Circoncision et portant le n° 364, est attribuée par le catalogue à un pinceau inconnu. Dans quelques-uns de ces ouvrages, notamment dans l'Annonciation, dans la Nativité et dans la Circoncision on reconnaît des motifs empruntés à des tableaux connus de Roger Van der Weyden-le-Vieux, de même que les airs de la plupart des têtes féminines, bien que, comparées à leurs modèles, elles soient dénuées d'expression et ressemblent à des masques. Quant à l'exécution, elle est bonne, quoique mécanique; enfin, le coloris est lourd, sombre, et singulièrement désagréable dans les contours qui sont épais et noirâtres.

Nous reviendrons à présent à quelques peintures qui, outre celles que M. Passavant a citées comme dues à Roger de Bruges, nous paraissent être, des productions du même maître, à qui nous donnerons désormais le nom de Roger Van der Weyden-le-Vieux.

La Descente de croix du musée royal de la Haye, portée au catalogue sous le n° 60 et attribuée à Memling. Cette composition diffère entièrement des tableaux qui représentent le même sujet et qui ornent le musée de Madrid et celui de Berlin. On y remarque outre la Vierge, trois autres femmes, Saint-Jean, Joseph d'Arimathie, et le donateur, Nicolas Ruterus, marguillier à Arras, ainsi que les apôtres Saint Pierre et Saint Paul. Les têtes portent l'expression saisissante que Roger rendait si bien, et cet ouvrage présente, d'ailleurs, dans presque toutes ses parties une analogie frappante avec la peinture la plus authentique de ce maître, l'autel portatif de l'empereur Charles-Quint. Seulement, moins chaudement coloré, il paraît dater d'une époque plus avancée de la vie de cet artiste. Il appartenait naguère au baron de Keverberg, si connu par son travail sur la châsse de Sainte Ursule par Memling. Nous nous souvenons d'avoir vu en 1819 une répétition fort belle, mais moins accomplie, du même tableau dans la riche collection de Buttendorf à Aix-la-Chapelle; mais les figures du donateur et des apôtres y manquaient nous ignorons ce que cettte production est devenue depuis la dispersion de la galerie dont il vient d'être parlé.

La naissance de Saint Jean-Baptiste et le baptême du Sauveur, dans la galerie particulière du roi des Pays-Bas à La Haye. Ces deux magnifiques ouvrages se rapprochent, sous tous les rapports, par la profondeur de la conception, par la chaleur du coloris et par la perfection des accessoires, de l'autel portatif du même artiste, et ils appartiennent à la première période du maître. Malheureusement, dans le premier de ces tableaux, la femme qui porte le petit Saint Jean, a souffert en quelques parties, Aussi nous nous rangeons ici à l'avis de M. Ernest Forster pour attribuer ces productions à Memling, contrairement à l'opinion de M. Passavant qui incline à les rapporter simplement à l'école de ce maître.

Dans la collection laissée au musée d'Anvers par M. Van Ertborn, se trouve un panneau marqué du n° 17 et attribué à Memling. Il représente la Vierge qui tient sur ses genoux l'enfant Jesus donnant la bénédiction. Bien qu'il soit parfois extrêmement difficile de distinguer les premiers ouvrages de l'élève des dernières productions du maître, qui, ainsi qu'il est historiquement établi, se sont souvent partagé la peinture d'un tableau d'autel (1), nous croyons cependant devoir attribuer cette production à Roger tant à cause du caractère un peu raide du motif qu'à cause du caractère peu attrayant de la tête, et de l'extraordinaire indécision des formes. La tête de Marie porte l'expression d'une véritable humilité.

Trois petits volets d'un tableau d'autel considérable, qui ornait autrefois l'abbaye de Flémalle en Belgique et dont le panneau central est brûlé, se trouve actuellement chez M. Van Houtem à Aix-la-Chapelle; l'un représente Marie allaitant l'enfant Jésus. Le caractère de la mère est admirable d'expression et le vêtement blanc, dont les plis sont un peu durs, est modelé de main de maître. Le deuxième montre sainte Véronique, sous la forme d'une matrone, tenant le suaire sur lequel est figurée en noir la face du Christ, extraordinairement noble de caractère et d'expression. Le troisième formait autrefois le revers du volet précédent et il en a été détaché au moyen de la scie; il représente la Trinité. Dieu le père tient le corps du Christ, un peu raide, maigre de forme et faible de jambes : grisaille exécutée avec un art extrême. Malheureusement les deux dernières figures ont subi beaucoup de retouches. Par le sentiment et par le caractère des têtes, par la science du dessin, particulièrement dans les mains dont les doigts sont effilés, enfin par le modelé, ces productions s'acordent si parfaitement avec les ouvrages authentiques de Roger Van der Weyden-le-vieux, que, contrairement à l'opinion émise par M. Passavant (2), qui les rapporte à Roger le jeune, nous croyons devoir les attribuer au premier de ces peintres.

Une peinture qui orne le musée royal de Stuttgart. Elle représente Betsabée au bain, figure en pied, de grandeur naturelle. La couleur et le modelé sont excellents. Le dessin est fort bon, eu égard à l'époque. Dans le lointain on voit David en petit (3).

Dans la bibliothèque, dite des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, on voit au commencement du premier volume de la traduction française des Chroniques du Hainaut par Jacques de Guise, une miniature dans laquelle est figuré cet écrivain agenouillé et offrant lui-même le volume au duc Philippe-le-Bon. Cette miniature, dont les personnages ont la dimension de quatre pouces, dimension extraordinaire dans les ouvrages de cette espèce, passe à juste titre pour une des productions les plus remarquables que ce genre de peinture ait fournies en Belgique, à cause du caractère prononcé et fin des têtes, aussi bien comme forme que comme coloris, à cause de l'esprit avec lequel elle est traitée, du gras des couleurs et de la disposition de l'ensemble. Elle a été reproduite avec une grande fidélité dans une lithographie de M. Jobard, par le *Messager des Sciences*,

(1) Le catalogue les attribue à Roger Van der Weyden de Bruxelles

(2) *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, tom. II, pag. 132.

(3) Ce tableau, qui est le tryptique peint pour Tongerloo par Goswin Van der Weyden, n'a pu servir de point de comparaison pour motiver l'opinion émise au sujet de ces onze peintures: car il n'est connu que depuis la publication de la lettre de M. Van Hasselt à M. Hotho. (*Note du traducteur.*)

(1) Nous en trouvons un exemple dans un petit triptyque, qui appartenait autrefois à Marguerite d'Autriche et qui est mentionné dans l'inventaire des objets d'art que possédait cette princesse. Le panneau du milieu était de la main de Roger, les volets étaient du maître Hans. Cf. PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1843. pag. 250.

(L'auteur fait ici allusion à l'ouvrage cité par M. Leglay dans son livre intitulé *Maximilien* 1er *et Marguerite d'Autriche*, pag. 99. M. Van Hasselt nous paraît avoir établi péremptoirement que le triptyque en question était dû en partie à Roger Van der Weyden le jeune. Voir Annales de l'académie d'archéologie de Belgique. — 1849. pag. 140. *Note du trad.*)

(2) Kunstblatt, 1843. pag. 894.

(3) Cf. WA[illegible]EN, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, tom. II, pag. 297, où nous avons dû nous borner à désigner l'auteur de ce tableau, comme le même que l'artiste à qui est due l'*Adoration des Mages*, erronément attribuée à Jean Van Eyck, est sortie de la collection de Boisserée pour entrer dans la Pinacotèque de Munich.

de Gand, en 1825. Après que nous eûmes revu, dans le musée d'Anvers, le tableau des sept sacrements, qui est une des œuvres les plus parfaites de Roger Van der Weyden-le-vieux, nous fûmes frappé de l'extraordinaire analogie que cet ouvrage présente avec la miniature de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, analogie qui est si grande, qu'un prêtre disposé dans le panneau central et le prêtre qui figure dans la miniature entre Charles le Téméraire et les autres seigneurs et chevaliers de la toison d'or, sont manifestement le même personnage, ainsi que chacun peut s'en convaincre. Aussi cette miniature fournit-elle une preuve de la supériorité avec laquelle Roger-le-Vieux, de même que son maître Jean Van Eyck et son disciple Memling, a traité ce genre de peinture. Parmi les autres miniatures, très-nombreuses et en partie fort belles, qui ornent le manuscrit de Jacques de Guise, il en est encore une que nous croyons pouvoir rapporter à la main du même artiste. Elle représente la destruction d'une ville et se trouve à la page 20 du volume indiqué.

La plupart des miniatures exécutées en grisaille et représentant la légende de sainte Catherine, qui ornent un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris (*supplém. franç.*, nº 540. 2), sont incontestablement de Roger. Celles qui trahissent une main moins énergique et plus moëlleuse, sont dues probablement au pinceau de son élève Memling (1).

Ce que nous avons dit jusqu'ici concerne uniquement l'activité artistique de ce grand peintre. Nous ne terminerons pas sans quelques observations générales sur ce maître. Ce fut lui qui développa jusqu'à la minutie de la miniature la tendance réaliste que son maître Jean Van Eyck avait suivie d'une manière si prononcée. A la vérité, il conserva dans son dessin la décision et la netteté des formes de Jean Van Eyck, il outra même un peu davantage la dimension des doigts; mais dans la couleur il suivit un tout autre système. Chez lui l'effet de l'ensemble est moins solide et moins harmonieux; et les couleurs locales, surtout dans ses belles draperies, où les cassures pincées se présentent moins fréquemment que chez Jean Van Eyck, brillent avec plus de luxe et de vivacité. Les chairs n'offrent plus ce ton jaune-brun, parfois un peu lourd, que l'on remarque dans les ouvrages de Jean Van Eyck; mais, dans les productions de sa première période, telles que l'autel portatif de Charles-Quint, il adopta un ton qui est décidément doré, et dans les ombres un ton plus clair, qui, dans ses peintures postérieures, telles que le tableau votif de Bladelin, conservé au musée de Berlin, devient un peu plus clair et un peu plus froid, et dans les ombres un peu plus grisâtre. Quant à la partie intellectuelle de ses œuvres, on peut dire que c'est lui qui, le premier dans l'école flamande du XVᵉ siècle, porta l'expression dramatique et le pathétique à une hauteur saisissante. C'est ce que confirment tous les renseignements que nous possédons et plusieurs de ses ouvrages, tels que l'autel portatif dont il vient d'être parlé, les Sept Sacrements du musée d'Anvers, et la Descente de croix de la galerie de Madrid. L'influence qu'il exerça sur la peinture dans les Pays-Bas fut peut-être plus grande que celle des frères Van Eyck. Elle se fait sentir dans les productions de Hans Memling, le maître le plus célèbre de la troisième génération de cette école, et même dans celles de Thierry Stuerbout. Elle se manifeste en outre dans une grande quantité de tableaux, en partie fort remarquables, de la seconde moitié du XVᵉ siècle, dont les auteurs ne peuvent plus être désignés avec certitude. De ce nombre sont, par exemple, un diptyque de la collection de M. Van Ertborn, représentant la Vierge allaitant l'enfant Jésus, et les portraits du donateur et de la donatrice, qui ont été atribués sans preuves suffisantes par M. Louis Schorn à Marguerite Van Eyck, et une foule de miniatures qui ont été exécutées à cette époque dans les Pays-Bas pour l'ornement des manuscrits et dont nous pourrions en citer plus de mille. On reconnait la même influence dans les anciennes gravures sur bois, telles que celles qui ornent les Bibles des Pauvres, et les anciennes gravures sur cuivre, par exemple, celles du maître célèbre qui florissait en 1466. Mais elle opéra particulièrement sur la peinture en Allemagne qui se départit entièrement de la manière des Van Eyck pour adopter celle de Roger-le-Vieux. On comprend aisément que la manière nouvelle, que les Van Eyck avaient inaugurée, ne fut appréciée et ne se répandit qu'après leur mort, au delà des frontières de leur patrie. Aussi, lorsque les artistes allemands arrivèrent dans les Pays-Bas pour se l'approprier, Roger se trouvait déjà placé à la tête de l'école flamande. Parmi les peintures allemandes, où cette influence se fait sentir, quoique déjà avec des modifications très-diverses, nous pouvons citer : dans le Bas-Rhin, les excellents volets du maître-autel de l'église de Calcar et les tableaux du maître à qui sont dues les scènes de la passion de la collection de Lyversberg à Cologne; dans la Westphalie, les beaux tableaux qui proviennent du couvent de Liesborn et qui sont aujourd'hui dans la possession du conseiller supérieur de régence M. Krüger à Minden, ainsi que les ouvrages des frères Victor et et Henri Dunwege dans l'église des Dominicains à Dortmund; dans les pays du Rhin moyen, les compositions de Conrad Fyol qui se trouvent dans l'institut de Staedel à Francfort; dans les contrés du Rhin supérieur et dans la Souabe, les peintures de Martin Schongauer, qu'on a récemment fait passer pour un élève immédiat de Roger de Bruges; celles de Frédéric Herlen-le-Vieux que possèdent les églises de Nordlingen et de Rothenburg sur le Tauber, et celles d'Holbein-le-Vieux à Augsbourg; enfin, dans la Franconie, les ouvrages de Michel Wohlgemuth à Nurnberg dans la chapelle de St Maurice et ailleurs. Pour certains sujets, notamment pour l'Annonciation et pour la Présentation de l'enfant Jésus dans le temple, les motifs inventés par Roger étaient positivement devenus typiques, de de sorte que non-seulement on les reconnait sans peine dans les tableaux que nous venons d'énumérer, mais qu'on les retrouve aussi sur les volets d'autel de Barthélemy Zeitblom que l'on conserve sur le Heerberg près du Kocher et que la société des amis des arts et des antiquités d'Ulm et de la Souabe supérieure a récemment fait connaître par des planches exécutées avec une remarquable fidélité. Dans les gravures de Martin Schongauer, d'Israël Von Mecheln et de Zwott, enfin dans les gravures sur bois allemandes de la deuxième moitié du XVᵉ siècle se révèle incontestablement d'une manière plus ou moins précise la même influence de Roger Van den Weyden-le-Vieux.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

(1) *Cf.* WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, pag. 359 seqq.

POÉSIES.

LE CHIEN DE CHASSE, LES LOUPS ET LES RENARDS.

FABLE.

Des bois l'antique monarchie
En deux heures avait croulé;
Les flots de l'impure anarchie
Jusques au trône avaient roulé,
Et, pour comble de vanité,
En provoquant la force ouverte
Au nom de la légalité,
Les amis de la royauté
Eurent le tort d'accélérer sa perte.
Bref, dans l'antre du roi Lion
Les fauteurs de sédition

Proclamèrent la république;
Mais à ce phénix politique
Personne ne croyait, bien qu'on l'eût accepté
Par lassitude ou lâcheté.
Les renards et les loups seuls bondissaient de joie.
Enfin ils la tenaient cette opulente proie
Qu'ils convoitaient depuis vingt ans;
Et de l'égalité les apôtres sublimes
Qui voulaient du passé réparer tous les crimes,
N'étaient plus que de plats tyrans.

Par exception, dans leurs rangs
Ils admirent un chien de chasse,
Généreux animal, issu de noble race,
Qui les couvrait de son honnêteté.
Le chien, dans ce milieu perfide,
Vit s'altérer sa loyauté;
Aux uns il paraissait timide,
Aux autres farouche, emporté.
En excusant un jour la violence,
Le lendemain plaidant pour l'équité,
Il crut faire acte de prudence.
Ménager tour à tour la poule et le renard,
Hurler avec les loups, protéger leurs victimes,
Des révolutions, selon lui, c'était l'art
D'éviter les profonds abîmes.
Qu'arriva-t-il? partout il eut des ennemis,
Partout surgit la défiance;
Tous les ressentiments qu'il avait endormis
Eclatèrent d'intelligence;
La haine et même le mépris
Furent l'unique récompense
De son beau système incompris.
Il succomba dans une émeute,
Assailli par renards et loups,
Et de chiens, ses pareils, une implacable meute
Vint lui porter les derniers coups.

Je vous l'ai déjà dit en prose,
Je veux le répéter en vers :
Tel est le sort où l'on s'expose
Sitôt qu'on marche de travers.
La finesse a du bon; j'aime mieux la franchise;
La vertu n'est que trop aisément compromise
Et toujours se flétrit au contact des pervers.
Ménager les méchants c'est être leur complice;
Tenez-vous à l'écart lorsque vous avez peur,
Ou quand vous dédaignez les succès de la lice;
Mais si l'ambition dans votre âme se glisse,
Parcourez sans broncher le sentier de l'honneur.

LE BARON DE REIFFENBERG.



A MADEMOISELLE DU V.......

En lui offrant la deuxième édition de : *Bruxelles et la Belgique*.

On dit que mon poëme a su charmer un ange;
C'est le payer ainsi plus qu'il ne peut valoir.
A votre beau pays qu'importe ma louange!
Pour aimer la Belgique, il suffit de vous voir.

Le Comte DE MARSEILLE CIVRY.

LES DERNIERS MOMENTS
DU
Comte d'Egmont.

A M. GALLAIT

HOMMAGE D'ADMIRATION.

Un jour terne et blafard se lève à l'horizon :
Un de ces jours de deuil qui n'ont pas de sourire,
Et sa pâle lueur éclairant la prison
Vient annoncer l'approche du martyre.
La lampe qui vacille a des reflets de sang,
Et lutte avec le jour naissant,
Qui veut lui reprendre l'empire;
La mort plane dans l'air, et l'airain a sonné;
La poitrine oppressée et la tête brûlante,
On voudrait repousser la lueur menaçante
Qui rampe, et qui grandit, en semant l'épouvante,
Dans le cachot du condamné!

Et lui, debout devant le sinistre grillage,
Le sceau de l'agonie empreint sur le visage,
Il laisse son regard errer en liberté;
Et rien! ni les apprêts de son affreux supplice,
Ni le prêtre nommant la suprême justice,
Ne rendent son esprit à la réalité.
Il ne voit, n'entend plus ce qui touche à la terre :
Son âme erre déjà dans l'immense mystère
Qui s'entr'ouvre pour l'homme à l'abord du tombeau;
L'éternité pour lui lève ses sombres voiles;
Le jour est sans soleil, la nuit n'a pas d'étoiles,
Notre monde n'est point de son monde nouveau.

Peut-être, cependant, que son âme rêveuse
Trouve dans le lointain une ombre vaporeuse,
Douce ombre d'une femme adorée ici-bas,
Et des enfants chéris pleurant avec leur mère,
En se voilant les yeux pour mieux fuir la lumière,
Espérant que la mort ne les oubliera pas.

Pour l'évêque, il est là, distrait de sa prière,
Et sur sa joue en feu glisse une larme amère,
Tandis qu'en lui se livre un combat incessant :
Le respect solennel pour cet esprit sans feinte,
Qui de la liberté fit son idole sainte,
Et l'auguste pitié qu'inspire tout mourant.

Il veut lui faire entendre, une voix consolante,
Et vers d'Egmont sa main s'étend toute tremblante
Afin de l'arracher à son rêve cruel.
Mais cette main s'affaise et s'arrête incertaine,
Redoutant de troubler l'adieu de l'âme humaine
Près de monter au ciel!

Et l'aurore toujours va croissant en lumière,
Et gagne et gagne au loin la face de la terre.
Bientôt un morne glas dans l'air va s'élancer
Et devant le billot un front va se baisse!

LOUÏSA STAPPAERTS, (Mme RUELENS.)

Dessins — Notre XVIIme feuille contient une vue de la *Maison des trois Têtes;* notre XVIIIme, les *Jeunes Filles à la Fontaine* par M. Navez, directeur de l'académie de Bruxelles.



UN BALCON.

(APPARTIENT À M VAN BECKELAER)



(2e ARTICLE. — VOIR LA PAGE 129).



Le quatorzième siècle ne fut pas moins agité que le précédent. Les papes, forcés de quitter Rome, et portant à Avignon le siége de l'Église; Jeanne Ire de Naples, et ses quatre maris, bouleversant l'Italie méridionale; les Guelfes et les Gibelins se battant jusque dans les rues de Venise et de Gênes, qui semblaient pourtant devoir rester étrangères à leurs débats; pendant la grande guerre de l'empire et de la papauté, les petits états livrés aux discordes civiles, aux tyrans éphémères, et, de plus, s'attaquant, s'absorbant les uns, les autres; Pise obligée de se soumettre à Florence, et Padoue à Venise; enfin, les empereurs contraints de vendre aux villes des franchises, aux chefs des *condottieri* des titres et des honneurs; voilà l'histoire abrégée de ce siècle étrange, plein de mouvement et de passion.

Cependant tout marchait dans le domaine de l'intelligence. Dante, Pétrarque, Boccace, fixant la langue italienne et laissant les anciens idiomes, ouvraient la voie à toute la littérature moderne. Les Grecs savants commençaient à fuir Constantinople, à chercher un refuge en Italie. Tandis que l'hôte de Boccace, Léonce Pilate, expliquait, répandait la langue d'Homère, des artistes grecs venaient apporter de nouvelles connaissances pratiques à ceux qui, d'après l'assertion de d'Agincourt, « de tous temps avaient existé en Italie. » Tel était cet Andréa Rico, de Candie, dont les ouvrages offrent encore un coloris si frais, si vif, si éclatant, qu'on a dû supposer qu'avant la découverte de la peinture à l'huile, il avait employé quelque enduit de cire pour relever et fixer les couleurs à l'encaustique. En grandissant, l'art prenait une dignité nouvelle. Jusque-là réduits à faire partie des corporations de métiers, les peintres, Italiens ou Grecs, se réunissant aux architectes et aux sculpteurs, finissent par se donner des *statuts*, par former une corporation particulière sous le nom et l'invocation de saint Luc, appelé le premier peintre chrétien.

Les statuts des peintres de Florence, cités en entier par Baldinucci (*Notizie de' professori di disegno;* tom. 1, decen. v. del secolo 2), sont de l'année 1349; ceux des peintres de Sienne, qu'a publiés le P. Della Valle. (Tom. 1, lettera XVI), de l'année 1355, et les autres écoles suivirent cet exemple. Alors, tandis que les seigneurs, les princes de l'Église, les souverains même ne dédaignaient plus d'avoir avec les artistes des relations personnelles et quelquefois intimes, les grands poëtes, comme Pétrarque, comme Dante, qui dessinait lui-même, répandaient leur renommée avec leur éloge. Aussi voit-on, avant la fin du siècle, une foule de peintres illustres se presser sur les traces des maîtres que Dante avait chantés (1). Buffalmacco, les deux Orcagna; Stefano, Taddeo Gaddi, Stefano de Vérone, Antonio de Venise, Gherardo Starnina, Andrea di Lippo, continuent et font avancer l'art du point où Giotto l'avait laissé.

Enfin, le quinzième siècle se lève, et l'art marche à sa perfection. Les papes, revenus à Rome dès l'année 1378, avaient repris leurs travaux d'embellissements. Martin V, Sixte IV, Benoit XI, Urbain VIII, et surtout le savant Nicolas V, qui eut la première idée du nouveau Saint-Pierre, commandèrent à l'envi des travaux d'architecture, de sculpture et de tous les genres de peinture alors en usage, à fresque, en mosaïque, sur verre, en miniature, à l'huile enfin, dès que cette invention fut répandue. Les empereurs ne gardèrent plus sur l'Italie qu'un titre nominal de domination, et l'expédition de Charles VIII à Naples, qui ne dura qu'une année, fut seulement un éclair de règne étranger au milieu d'un siècle où l'Italie resta plus libre et plus italienne qu'en aucun autre.

Du reste, on voyait grandir et fermenter, entre les différents états qui la composaient, une émulation pour l'empire des beaux-arts, qui rappelait l'époque antique où le Péloponèse, l'Attique, la Grande-Grèce, les îles Ioniennnes, les villes de l'Asie-Mineure, se disputaient la prééminence intellectuelle. A Milan, les Visconti, les Sforza, surtout Louis-le-More, dont la cour s'appelait *Reggia delle Muse, Atene d'Italia;* à Ferrare, la maison d'Este; à Venise, les doges; à Florence, enfin, la famille des Médicis, depuis Jean-le-Gonfalonier, et Cosme Ier, *Père de la Patrie*, jusqu'à Laurent-le-Magnifique, *Père des Muses* et de Léon X; tous ces princes séculiers, luttant avec les papes, donnaient le spectacle de cette noble dispute.

(1) Cimabué et Giotto.

Les sciences venaient aussi au secours de l'art, et de nouvelles découvertes en aidaient la pratique. Dès les premières années du siècle (vers 1410), Jean de Bruges inventait, sinon la peinture à l'huile, au moins le véritable usage de cette peinture, ainsi que je l'expliquerai plus tard. La gravure sur bois et sur cuivre était trouvée après l'imprimerie, et venait assurer désormais l'immortalité aux arts du dessin, comme l'imprimerie aux lettres et aux sciences. Les *groteschi*, c'est-à-dire les fragments de peinture antique retrouvés dans les excavations, dans les *grottes*, aidaient aux leçons du bon goût, à la connaissance de la vraie beauté, que donnaient les débris de la statuaire des anciens. Enfin la physique et les mathématiques, qui menaient à la découverte d'un nouveau monde, et bientôt après à celle des grandes lois de l'univers, prêtaient aux arts un fraternel appui, car c'est avec le secours de la géométrie que l'illustre architecte Brunelleschi, Piero della Francesca et Paolo Ucello créèrent en quelque sorte la perspective.

L'art était donc complet. Il fut alors cultivé avec tant de passion, admiré avec tant d'enthousiasme, que son usage s'étendit à toute chose, et devint aussi commun que le pain et l'air. La peinture ne servait plus seulement à décorer les temples, les palais ; elle pénétra jusque dans les maisons des bourgeois et des artisans, jusqu'aux objets domestiques. On peignait les murailles des appartements, les meubles divers, les coffres qui renfermaient les habits ou les denrées; on peignait les boucliers de guerre ou de tournoi, les selles et les harnais des chevaux. A Rome, en Toscane, aucune fille ne se mariait qu'on ne mît quelque bon tableau, non seulement dans ses bijoux, mais dans sa dot, et porté au contrat. Aussi, quelle longue et magnifique liste de peintres se déroule pendant le cours du quinzième siècle! C'est Masaccio, d'abord, effaçant tous ses devanciers; c'est Masolino da Panicale, qui améliore sensiblement le clair-obscur; ce sont les deux Peselli, les deux Lippi, Fra Angelico, Bartolommeo della Gatta, Benozzo Gozzoli, qui peignit, en deux années, toute une aile du Campo-Santo de Pise, ouvrage immense, et capable, dit Vasari, *de faire peur à une légion de peintres* (*opera terribilissima, e da metter paura a una legione di pittori*); Antonello de Messine, qui alla chercher le secret de Jean de Bruges et le communiqua aux Italiens, Andrea del Castagno, Andrea Verrocchio, Rafaellino del Garbo, les deux Pollajuoli, enfin Francesco Francia, les Bellini, Ghirlandajo, et le Pérugin. Après eux, et quand on arrive aux dernières années du quinzième siècle, on trouve à la fois Léonard de Vinci, Michel Ange, Giorgion, Titien, Raphaël, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto. En s'étendant sur le seizième siècle, l'art, dans toutes ses branches, atteint sa perfection possible, et nous avons dès longtemps dépassé les limites de notre sujet, qui n'embrasse que les traditions par lesquelles se trouve liée la peinture moderne à la peinture antique.

SECONDE PARTIE.

Après avoir tracé l'histoire succincte de l'art en général, à travers les événements et les révolutions politiques, il reste, comme nous l'avons indiqué précédemment, à tracer l'histoire particulière des divers procédés matériels qui forment la tradition entre l'art ancien et la renaissance. Cette histoire, que j'écrirai aussi brièvement que l'autre, complètera la démonstration que j'ai pris à tâche de fournir.

Il y a trois principales espèces de peinture qui sont arrivées traditionnellement des anciens jusqu'à nous, et dont la culture interrompue quelquefois, n'a jamais été pleinement abandonnée. C'est la mosaïque, la miniature sur les manuscrits, et la peinture proprement dite, à fresque, en détrempe et à l'huile.

Mosaïque. Je tiens pour évident, pour avéré, que la mosaïque est le vrai lien de la peinture entre les deux époques; que ce genre a souffert le moins d'altération et d'interruption ; qu'importé d'Italie à Bysance, il y fut pratiqué avec plus de succès qu'aucune autre espèce de peinture, et que les Grecs en fournirent constamment des modèles aux Italiens, non pas seulement à l'époque de leur expulsion, de leur retour en Occident, mais à toutes les époques intermédiaires.

La mosaïque est très-ancienne, autant que la peinture même. Elle fut cultivée par les Grecs, qui l'apprirent aux Romains. Ceux-ci en étendirent tellement l'usage, qu'elle devint commune dans leurs habitations, qu'elle fut à la fois un objet d'art et un objet domestique. C'était d'abord un simple pavé, nommé *opus tessellatum, opus sectile, opus vermiculatum*, suivant la matière et le genre du dessin. Puis, dans cette dernière espèce, *vermiculatum*, composée avec des pâtes de verre finement taillées et coloriées, on arriva jusqu'à imiter la peinture dans ses diverses applications, jusqu'à faire des copies de tableaux, jusqu'à faire des tableaux mêmes. Quelques mosaïques antiques retrouvées dans les fouilles, et dérobées ainsi dans le sein de la terre aux dévastations de l'homme et du temps, suffisent pour nous apprendre à quel degré de perfection les anciens avaient porté cette branche de l'art. Telles sont la mosaïque d'*Hercule* à la Villa-Albani, celle de *Persée et Andromède* au musée du Capitole, celle des *Neuf Muses* trouvée à Santi-Ponci, en Espagne (l'ancienne Italica, fondée par Scipion), enfin celle de la *Bataille d'Issus* à Pompéi. Les artistes grecs du Bas-Empire firent de la mosaïque leur principale étude. Dans leurs mains, et de leur temps, elle devint la première façon de peindre. Ils y portèrent naturellement le faux goût de cette époque, qui prenait le riche pour le beau, et mêlait à tout l'orfèvrerie, le travail des métaux précieux. On fit des mosaïques, à Constantinople, en glissant, sous les pièces de verre, des feuilles d'or et d'argent, des émaux, des pierreries. *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

Quant à la culture de la mosaïque en Italie, depuis la destruction de l'empire romain, il y a des monuments de tous les âges qui prouvent qu'elle n'y fut jamais abandonnée, jamais interrompue. On trouve encore, dans les anciennes églises de Rome et de Ravenne, des mosaïques du quatrième et du cinquième siècles, entre autres celles de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, qui représentent le *Siége de Jéricho*, la *Clémence d'Esaü* et d'autres passages de l'Ancien-Testament. Les mosaïques de Saint-Paul hors des murs, dont la principale est le *Triomphe de Jésus*, sont du sixième siècle. C'est aux septième et huitième que remontent le *Saint-Sébastien* de San-Pietro *in vincula*, plusieurs *Vierges*, *Sainte-Agnès*, *Sainte-Euphémie*, la *Nativité*, la *Transfiguration*. Enfin, c'est au neuvième qu'appartient la fameuse mosaïque du *Triclinium*, ou grande salle à manger, que fit ajouter saint Léon au palais de Saint-Jean-de-Latran pour la célébration des Agapes. Celle-ci représente Charlemagne, au milieu de sa cour, recevant un étendard des mains de saint Pierre. Il y a, de ce siècle, d'autres mosaïques également célèbres, telles que la *Cité sainte*, sujet tiré de l'Apocalypse. Jusqu'à cette époque, il est fort difficile de faire clairement la part des artistes italiens et des artistes grecs. Nul doute que, dans les ouvrages des temps compris entre l'invasion des barbares et le dixième siècle, il ne s'en trouve plusieurs faits en Italie par des Italiens; mais nul doute aussi qu'il n'y en ait un grand nombre faits par des Grecs, soit à Constantinople, soit en Italie. Je citerai un exemple entre mille, parce qu'il est irrécusable. Tous les étrangers qui vont admirer le sublime *Moïse* de Michel Ange à San-Pietro *in vincula*, ont pu voir, dans cette vieille

église, exacte copie d'une basilique romaine (1), un curieux tableau en mosaïque. La tradition, d'accord avec les indications tirées de l'œuvre elle-même, l'attribue au septième siècle. Ce tableau représente à coup sûr un Saint-Sébastien, puisque le nom du bienheureux est écrit à ses deux côtés en lettres superposées. Or, il est vêtu, comme les vierges bysantines, d'une longue robe qui le prend au cou, et lui tombe jusque sur les pieds, tandis que, d'après la légende des Occidentaux, saint Sébastien est toujours représenté comme un beau jeune homme entièrement nu, et percé de flèches. C'est pour avoir occasion de faire honnêtement une belle académie que les peintres modernes ont si souvent représenté saint Sébastien. Celui de San-Pietro *in vincula* est nécessairement une œuvre bysantine.

Après le dixième siècle, après cette sombre époque, la plus ténébreuse du moyen âge, l'intervention des Grecs dans l'art italien n'est plus seulement conjecturale, elle est historique. Ce fut dans le onzième siècle que les Vénitiens amenèrent les mosaïstes grecs chargés de décorer leur Saint-Marc, dont la construction avait été commencée par le doge Pietro Orseolo vers la fin du siècle précédent. Nous avons déjà cité, comme ouvrages des mosaïstes grecs, le *Baptême de Jésus-Christ*, que M. Valery appelle « une composition singulièrement chaude et animée, » et la *Pala d'oro*. Cette *Pelle d'or*, qui forme une espèce d'abside au dessus du maître-autel, offre un bel exemple de l'art *riche* des Bysantins. Faite à Constantinople, puis augmentée à Venise, c'est une de ces mosaïques dont nous avons parlé, composées de plaques d'or et d'argent sur émail. Celle-ci renferme, encadrés dans une foule d'ornements symétriques, divers traits des écritures et de la vie de saint Marc, mêlés d'inscriptions grecques et latines à demi barbares (2).

Il y a, dans la même basilique, au dehors et au dedans, une foule d'autres mosaïques de la même époque et des mêmes auteurs. Telle est, sur la grande paroi de droite, l'histoire du Christ aux Oliviers, dans laquelle on voit Jésus, plus grand que les arbres et que la montagne, représenté dans trois attitudes successives pour mieux expliquer son mouvement, d'abord droit, puis à demi courbé, puis prosterné la face contre terre. Les mosaïstes grecs de Venise fondèrent dans cette ville une école qui s'étendit promptement à Florence, où elle subsista jusqu'après Giotto, et qui fournit des artistes à toute l'Italie.

Les deux grandes mosaïques de la vieille église Saint-Ambroise à Milan, dont l'une représente le Sauveur sur un trône d'or, ayant à ses côtés saint Gervais et saint Protais, l'autre, saint Ambroise qui s'endort en disant la messe, et qu'un diacre vient réveiller, sont du onzième siècle, au plus tard. Ce fut dans le même temps, en 1066, que Didier, abbé de Mont-Cassin, appela des mosaïstes grecs pour exécuter les ornements, conservés en partie jusqu'à nous, de ce célèbre monastère. Lorsque, cent ans plus tard, le Normand Guillaume-le-Bon, qu'on nomme ainsi moins pour sa bonté que pour le distinguer de son père Guillaume-le-Mauvais, éleva, en Sicile, sa fameuse église de Monreale, il appela aussi, ou du moins employa des mosaïstes grecs pour les décorations intérieures. On trouve la description et les dessins de leurs principaux ouvrages dans un livre curieux publié, en 1838, à Palerme, par le duc de Serradilfalco, sous ce titre : *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*. Je vais traduire littéralement un passage de ce livre, qui s'applique parfaitement à mon sujet :

« Quiconque prendra la peine de confronter les représentations des histoires de notre temple avec celles du *Ménologe* grec de Basile Porphyrogenète, venu de Constantinople en Italie (1), demeurera convaincu de la ressemblance qu'offrent nos dessins avec ceux-là, et verra qu'il y en a encore qui semblent être les portraits les uns des autres, tels que, par exemple, la *Nativité*, le *Lavage de l'Enfant*, le *Songe de saint Joseph*, le *Massacre des Innocents*, *les Mages*, *la présentation au temple*, le *Baptême*, comme aussi *Saint-Siméon* et *Saint-Daniel* sur les colonnes. Cette ressemblance ne se découvre pas seulement dans les mosaïques du *Duomo* de Monreale; mais pareillement dans celles qui, dès le commencement du même siècle, s'exécutaient dans les églises de l'*Ammiraglio*, de Cefalu, du *Real Palagio*, et peut-être aussi dans celle que, sous le nom de *Jérusalem*, Robert Guiscard élevait dans la même capitale. Ce qui ne permet pas de douter qu'une école de mosaïstes florissait dès longtemps en Sicile, et qu'elle y suivait le type des arts bysantins.

» L'image gigantesque du divin Sauveur s'élève pompeusement sur la conque de l'abside, à la mode des Bysantins ; les parois sont toutes couvertes d'histoires bibliques, de figures d'archanges, de prophètes et de saints, entières et à mi-corps, et celles-ci, pour l'ordinaire, enfermées dans des cercles; les figures sont toujours représentées suivant une forme déterminée, sans mouvement, dans une posture grave et majestueuse, vêtues selon leur caractère, et de manière à ne découvrir aucune partie du nu; de façon aussi que les vêtements soient toujours conformes aux degrés divers de leur sainteté hiérarchique, et de leur état dans le monde; les saints martyrs et les confesseurs, ainsi que les saintes vierges, portent les enseignes du degré de noblesse qu'ils eurent de leur vivant, et se distinguent par la lisière de leur habit, qui est à bandes d'or entremêlées de couleurs, semblables aux *laticlaves* qui, chez les anciens Romains, signifiaient la dignité; les évêques sont sans mitre, parce que cette distinction chez les Orientaux, ne se donnait qu'au patriarche d'Alexandrie; les archanges sont décorés de la dalmatique; les tableaux des histoires sans perspective, les figures sèches et inanimées, les montagnes et les arbres représentés suivant la manière conventionnelle des Bysantins; toutes choses qui démontrent que les mosaïques de notre basilique proviennent indubitablement de l'art des Grecs du Bas-Empire, et que ceux-ci travaillèrent constamment suivant un type convenu, immuable.... »

J'ai dit que Guillaume-le-Bon appela ou employa des artistes grecs, parce qu'en effet, il put en trouver à Palerme, même sans avoir besoin de les faire venir de Constantinople. Lorsque les Normands s'emparèrent de la Sicile, sous Tancrède de Hauteville, il y avait une foule de Grecs établis dans cette contrée depuis la conquête qu'en avait faite Bélisaire sous Justinien. Quant aux arabesques, qui, dans les églises siculo-normandes, se trouvent mêlées aux peintures bysantines, elles sont évidemment une imitation des Arabes, demeurés maîtres de la Sicile pendant deux cent trente années, jusqu'à la conquête des Normands, et qui ont laissé beaucoup de monuments dans ce pays.

Pendant le même douzième siècle et le suivant, toutes les mosaïques exécutées à Rome furent l'ouvrage des Florentins, élèves des Grecs de Venise. On peut citer, parmi les principales mosaïques de ce temps et de ces artistes, celles de Sainte-Marie-Majeure et de Sainte-Marie-*in-trastevere*, qui représentent toutes deux l'*Exaltation de la Vierge*. Dans les premières années du quatorzième siècle, les décorations de l'ancienne façade de Sainte-Marie-Majeure furent exécutées par le florentin Gaddo Gaddi, élève de Cimabuë, lui-même disciple des Grecs, qu'il avait vus peindre à Florence, dans Santa-Maria-Novella. Enfin, à la même époque, Giotto se fit le restaurateur de cette espèce de peinture, en composant sa fameuse mosaïque

(1) Tribunal, salle de justice.

(2) Une ancienne chronique dit, en parlant du doge Orseolo.... *Et tabulam in ipsius ecclesiæ altare miro opere ex auro et argento Constantinopoli peragi jussit.* La *Pala d'oro* fut complétée et enrichie par Andrea Dandolo en 1345. On peut voir, au reste, dans les *Fabbriche di Venezia*, de Cicognara, le détail minutieux des divers sujets qu'elle renferme.

(1) On verra plus loin ce qu'était ce *Ménologe*.

appelée *Barque de Giotto* (1), où l'on admire, non-seulement l'assortiment bien entendu des couleurs, l'harmonie entre les clairs et les ombres, mais encore un mouvement, un sentiment de vie et d'action qui était inconnu des mosaïstes grecs. Depuis lors, la mosaïque s'éloigna du type conventionnel des Bysantins, et suivit pas à pas tous les progrès de la peinture. Plusieurs beaux ouvrages se firent dans le quinzième siècle, sous les papes Martin V, Nicolas V et Sixte IV, même dans de petites villes, comme Sienne ou Orvieto, et, vers la fin de ce siècle, les frères Zuccati, de Trévise, commencèrent, à Venise, les magnifiques décorations modernes de Saint-Marc (2). Ce ne sont plus les images raides, immobiles, conventionnelles des Bysantins; c'est de la peinture véritable, avec toutes ses finesses, toutes ses qualités, tous ses effets. Les Zuccati exécutaient ces mosaïques comme on exécutait alors les fresques, au moyen de *cartons*, que leur fournissaient à l'envi les meilleurs artistes du temps. Titien lui-même leur en a donné quelques uns (3).

Après eux, après leur époque, il ne reste plus à citer que les fameuses copies de la *Transfiguration*, du *Saint-Jérôme*, de la *Sainte-Pétronille*, etc., œuvres des seizième et dix-septième siècles, qui occupent maintenant, dans Saint-Pierre de Rome, la place des tableaux originaux transportés au Musée du Vatican. Les auteurs de ces mosaïques si connues ont poussé la perfection de leur art au point de faire, avec des émaux réduits en filets de toutes formes et de toutes nuances, tout ce qu'un peintre peut faire avec les couleurs de sa palette, au point d'imiter admirablement la transparence des eaux et des ciels, la finesse de la barbe et des cheveux de l'homme, du poil et de la plume des animaux, les étoffes et les couleurs des vêtements, les expressions des visages, enfin, de reproduire toute la délicatesse du dessin et tous les charmes du coloris. Si, dans les âges futurs, les toiles orginales venaient à périr, ces admirables mosaïques, aussi durables que l'édifice même qui les renferme, suffiraient pour apprendre aux hommes d'un âge postérieur ce que fut la peinture à la plus grande époque de l'art moderne.

Peinture en miniature sur manuscrits. — S'il est vrai que la peinture, c'est-à-dire la représentation des objets matériels, a précédé les langues écrites, et peut-être même les langues parlées, on pourrait faire remonter à une bien haute origine l'emploi des ornements peints sur les manuscrits, puisque les premiers manuscrits n'auraient été, comme les hiéroglyphes, qu'une série d'objets représentés. N'allons pas si loin, et prenons cet emploi seulement à l'époque où l'on remplaça par l'éclat et l'arrangement des couleurs les simples ornements au trait que l'on traçait d'abord, soit avec un poinçon sur des tablettes enduites de cire, soit sur le papyrus et le parchemin avec la plume ou le roseau trempé d'encre.

Plusieurs auteurs, tels qu'Ovide, dans ses *Tristes* (lib. I, eleg. 1) et Pline, au XXXIII[e] livre (cap. 7), font de claires allusions à l'usage des couleurs et des métaux employés pour l'ornement des manuscrits. L'on sait que, par un privilége spécial, les rescritpts des empereurs étaient tracés sur des feuilles de couleur pourpre, en lettres d'or ou d'argent. De là, les scribes impériaux reçurent le nom de *Chrysographes*. On employa le même procédé pour les livres saints et pour certains ouvrages profanes qu'une longue vénération publique entourait d'une sorte d'hommage superstitieux. Ainsi, l'impératrice Plautine donna à son jeune fils Maxime, dès qu'il sut lire couramment le grec, un Homère écrit en lettres d'or, comme les volontés des empereurs. Cet usage était fort ancien. Plus tard, et après avoir employé de simples embellissements, c'est-à-dire des lettres majuscules, des marges garnies de dessins ou d'arabesques, dans lesquelles le texte se trouvait encadré, on finit par mêler la peinture aux manuscrits. Il y eut alors, comme l'explique Montfaucon (*Palæogr. Græca*, lib. I, cap. 8), une classe de copistes qui devinrent des artistes véritables. On les appela d'abord *Grammateus* puis *Challigraphos* ou seulement *Grapheus*. D'ordinaire, deux artistes travaillaient au même manuscrit, le scribe et le peintre, et l'on peut donner ce nom au dernier, car il se le donnait lui-même, témoin l'un de ceux que cite Montfaucon, et qui signait *Georgius Staphinus pictor*. Souvent les ornements du manuscrit n'étaient qu'une simple enluminure ajoutée au trait; souvent aussi, c'était une véritable peinture.

Il faut aller jusque chez les Grecs anciens pour trouver l'origine de ce mélange; car Pline dit expressément que Parrhasius peignait sur des parchemins, *in membranis*. Sans doute l'histoire naturelle d'Aristote, à laquelle Alexandre donna une si haute et si libérale protection, réunissait des images au texte. Il devait y avoir des livres de cette espèce dans la bibliothèque des Ptolomées à Alexandrie, puisque, sous le septième de ces princes, un *peintre* était attaché à sa bibliothèque. Enfin les livres choisis que Paul-Emile et Sylla firent porter devant eux, en triomphe, parmi les dépouilles de la Grèce, ne pouvaient être autre chose que ces riches manuscrits. A Rome, l'exemple des Grecs fut suivi, et l'on y trouve des monuments positifs du mélange de la peinture et de l'écriture. On sait, par exemple, que Varron avait joint des portraits aux vies de sept cents personnages illustres qu'il écrivit; ce qui faisait dire à Pline, de ce livre perdu : *Immortalitatem non solum dedit, verùm etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possint* (lib. xxxv, cap. 2). Vitruve aussi avait joint des dessins aux descriptions contenues dans son livre sur l'architecture, dessins qui, malheureusement, ne sont pas arrivés jusqu'à nous. Sénèque dit qu'on aimait à voir les portraits des auteurs avec leurs écrits, et Martial semble faire allusion à cet usage, lorsqu'il remercie Stertinius *qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit* (Lib. ix. Prœf.).

Après l'établissement de la religion chrétienne, surtout après son triomphe définitif sous Constantin, cet art de la miniature sur manuscrits sembla s'attacher exclussivement aux écritures, aux œuvres des Pères et aux livres de liturgie. Nous pouvons le suivre, comme nous avons fait précédemment pour la mosaïque, d'abord dans le Bas-Empire, puis en Italie.

La miniature sur manuscrits devint bientôt la grande et commune occupation de tous ces anachorètes dont les pays chrétiens de l'Orient furent promptement remplis, et qui donnèrent à l'Occident l'exemple et les préceptes de la vie monastique. On avait vu dans le cinquième siècle un empereur, Théodose-le-Jeune, se faire surnommer le *Calligraphe*, parce qu'ayant le goût des manuscrits ornés, il en avait commandé un grand nombre. On vit plus tard Théodose III, détrôné en 717, occuper ses loisirs, lorsqu'il était devenu simple prêtre à Ephèse, en écrivant avec des lettres d'or les Evangiles, qu'il décorait aussi d'ornements peints.

Il y eut un moment, pendant le triomphe des Iconoclastes, où la peinture sur manuscrits ne fut plus cultivée qu'en secret, et les empereurs hérétiques firent brûler une foule de ces livres ornés, compris dans la persécution des images. Mais, après l'hérésie, le goût revint plus vif, et prit toute l'ardeur d'un sentiment religieux. Dans le neuvième siècle, Basile-le-Macédonien, Léon-le-Sage, s'appliquèrent à ranimer la culture, à favoriser les progrès de la peinture sur manuscrits. Ce fut dans ce même siècle que l'empereur Michel envoya au pape Benoît III un magnifique évangile enrichi d'or et de pierres précieuses, ainsi que d'admirables miniatures dues au pinceau du moine Lazare. Dans le dixième siècle, l'Orient fit à l'Occident un don bien plus considérable encore. Je veux parler du fa-

(1) Elle représente une *Pêche miraculeuse*.

(2) Francesco et Valerio Zuccati éaient fils de ce Sebastiano Zuccati qui donna à Titien enfant les premières leçons de dessin. Ils furent aidés par Armino Zuccati, fils de Valerio, et par la famille des Bianchini, qui, plus tard, leur intentèrent un long et scandaleux procès, les accusant de s'aider du pinceau dans le travail de la mosaïque.

(3) On peut voir dans le livre de Zanetti. *Della pittura Veneziana*, des détails curieux et complets sur les immenses travaux de mosaïque faits à Saint-Marc.

meux *Ménologe* que l'empereur Basile Porphyrogénète envoya au duc de Milan, Ludovico Sforza. Ce *Ménologe*, précédemment cité, était une espèce de missel, qui contenait diverses prières pour tous les jours des six premiers mois de l'année, et, de plus, jusqu'à quatre cent trente tableaux, représentant une foule de figures, des animaux, des temples, des maisons, des meubles, des armes, des instruments, des ornements d'architecture. La plupart de ces tableaux sont signés de leurs auteurs, Pantaleo, Siméon, Michael Blanchernita, Georgios, Menas, Siméon Blanchernita, Michael Micros et Nestor. Ils sont très-curieux, tant pour l'histoire de la peinture, que pour la connaissance des costumes et des usages de l'époque (1).

La mode des miniatures sur les livres dura sans interruption, en Orient, jusque sous les Paléologues, les derniers des empereurs, et, depuis le *Ménologe*, on a de magnifiques manuscrits ornés, de toutes les époques, même de celle qui précède immédiatement la prise de Constantinople par les Turcs. Il s'en trouve un du onzième siècle, à la bibliothèque du Vatican, qui renferme des dessins d'opérations chirurgicales. Celui-là rappelle les manuscrits des Arabes, qui, ne pouvant les orner de peintures proprement dites, et réduits, comme dans leurs mosquées, à de simples décorations architecturales, ajoutaient cependant des dessins au texte de leurs traités scientifiques. Il y a, par exemple, dans les manuscrits du livre d'Al-Faraby, intitulé *Éléments de musique*, duquel le maronite Miguel Casiri a traduit plusieurs extraits dans sa *Bibliotheca arabico-escurialensis*, les figures d'au moins trente instruments divers.

En Italie, nous avons vu les premiers rois ostrogoths encourager la peinture des manuscrits, et Cassiodore, le ministre de Théodoric, se faire calligraphe. Charlemagne aussi, et les fils qui se partagèrent son empire, firent orner des manuscrits saints avec toute la magnificence possible de leur temps. Au neuvième siècle, un autre Français, Bertaire, abbé de Mont-Cassin, répandait dans le midi de l'Italie le goût et l'usage de la miniature, tandis qu'à Florence, depuis lors et aux diverses époques, plusieurs religieux se rendaient célèbres dans l'art d'orner les manuscrits. Vasari en cite quelques-uns dans le cours de son livre. Cet art s'améliora peu à peu, comme la peinture elle-même, et, comme elle, ce fut à la fin du quinzième siècle qu'il atteignit sa perfection. Beaucoup de peintres véritables, et des plus célèbres, ne dédaignaient pas d'exercer ainsi leurs pinceaux. Cimabuë et Giotto s'occupèrent dans leur jeunesse de l'ornement des manuscrits. Dante cite un peu plus tard deux peintres en livres, Oderisi, de Gubbio, et Franco, de Bologne, qui devaient avoir alors une grande renommée, puisqu'il les fait expier dans le purgatoire l'orgueil qu'elle leur donnait (2). Ce fut Simon Memmi, de Sienne, qui peignit les miniatures du *Virgile* de Pétrarque, conservé à la Bibliothèque Ambroisienne de Milan, et dans le quinzième siècle, il y avait à Naples le fameux Antonio Solario, surnommé *il Zingaro* (le Bohémien), à Florence, Bartolommeo della Gatta, qui s'occupaient du même travail (3). Successivement, et jusqu'à cette dernière époque, d'admirables manuscrits furent exécutés pour les Sforze, les Gonzague, les princes siciliens de la maison d'Anjou, ceux des rois d'Aragon qui l'étaient aussi de Naples, pour les ducs d'Urbin, de Ferrare, de Modène, pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, et René, comte souverain de Provence, enfin pour les Médicis et les papes.

Si l'on est curieux d'avoir à ce sujet de plus longs détails, on peut consulter d'Agincourt (*Histoire de l'Art par les Monuments*) au titre qui nous occupe. Il a fait connaître, par des descriptions et des planches, les plus célèbres manuscrits des divers âges que possède la bibliothèque du Vatican, laquelle réunit aujourd'hui à la bibliothèque des papes, celle des électeurs palatins, celle des ducs d'Urbin et celle de la reine Christine de Suède. On demeurera convaincu que, si ces peintures sur manuscrits sont d'un ordre inférieur aux autres peintures, à celles qui font les tableaux et les fresques, elles ont été du moins bien mieux conservées, et qu'étant ainsi, comme les mosaïques, des monuments d'époques où toute autre peinture a disparu, elles sont d'une extrême utilité pour marquer la succession traditionnelle de l'art, et pour la prouver.

Peinture à fresque, en détrempe et à l'huile. — Nous ignorons quels étaient les procédés matériels de la peinture chez les anciens. Aucun de leurs tableaux proprement dits n'est arrivé jusqu'à nous, non plus que le traité d'Apelle sur la théorie de la peinture, et les descriptions écrites sont trop incomplètes, ou d'un sens trop incertain, pour qu'elles puissent nous éclairer à défaut des monuments détruits. Que Pline nous raconte qu'il y avait deux écoles, la *grecque* et l'*asiatique*, et que la grecque se divisa en *ionique*, *attique* et *sicyonique*; ou qu'il nous parle d'une espèce de vernis noir très-fin qu'Apelle appliquait sur ses ouvrages terminés, et qui, tout en donnant du lustre aux couleurs, les préservait de la poussière et de l'humidité; ou qu'il se demande enfin quel est l'inventeur de l'encaustique, de la peinture par la cire et le feu (1); cela vraiment ne nous apprend rien sur les procédés des peintres de l'antiquité. Les mosaïques qui peuvent être des copies de tableaux ne nous apprennent rien de plus à ce sujet. Nous sommes donc réduits aux peintures sur murailles, retrouvées dans les excavations, et qu'on appelle improprement des fresques, mais qui pouvaient être aussi différentes des peintures sur toile ou sur bois, que, dans notre époque moderne, les fresques sont différentes des tableaux.

Les fragments de peinture égyptienne trouvés aux hypogées de Thèbes, et les fragments de peinture grecque ou romaine trouvés dans les catacombes, dans les bains de Titus, enfin dans les ruines d'Herculanum et de Pompeï, sont précisément des peintures à la détrempe, des espèces de gouaches, exécutées sur un enduit préparé dont la muraille était revêtue. Il est facile de reconnaître, en effet, que la peinture ne fait pas corps avec la couche de chaux ou de plâtre qui la porte, comme la véritable fresque, et qu'elle peut être enlevée, soit en grattant, soit même en lavant, sans altérer l'enduit sur lequel le pinceau l'a simplement étendue. C'est une expérience que j'ai vu faire et faite moi-même à Pompeï. Mais, quoi qu'il en soit de la peinture des anciens, il est certain que, jusqu'à l'emploi de la peinture à l'huile, et pendant toute l'époque intermédiaire, on n'a fait usage que de la fresque et de la détrempe, ou quelquefois de l'encaustique. La peinture à fresque (*à fresco*), employée pour la décoration des édifices, pour y demeurer attachée comme les pièces même d'architecture, est celle qui se fait sur une couche de chaux encore fraîche, encore humide, de façon que les couleurs, dont cette couche est bien imprégnée, sèchent en même temps qu'elle, et fassent corps avec la muraille. Vasari appelle cette manière de peindre « la plus *magistrale* et la plus belle, parce que, dit-il, elle consiste à faire en un seul jour ce que, dans les autres manières, on peut retoucher autant de fois qu'il plaît. » C'est prendre la difficulté vaincue pour

(1) Des Sforze, le *Ménologe* de Basile Porphyrogénète passa à la famille Sfrondati, et le cardinal Paul, de cette maison, en fit présent au pape Paul V, qui le destina à la bibliothèque du Vatican. Clément XI en avait préparé la publication, qui fut faite ensuite par Benoît. XIII.

(2) « O, dissi à lui, non se' tu Oderisi,
» L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte
» Ch'alluminare è chiamata in Parisi ?
» — Frate, diss'egli, più ridon le carte
» Che pennelleggia Franco Bolognese.
» L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

(3) On croit que ce fut à Naples, sous les leçons du *Zingaro*. et à Florence, sous celles de Bartolommeo della Gatta que René d'Anjou, comte de Provence, apprit la peinture sur manuscrits. Il passa, effectivement, plusieurs années en Italie, de 1438 à 1455, soit pour disputer le royaume de Naples aux rois d'Aragon, soit pour s'allier au duc de Milan contre les Vénitiens. Ce ne fut qu'après son retour qu'il peignit à l'huile le tableau-triptyque qui est à Aix, dans l'église de Saint-Sauveur, et les nombreuses miniatures dont il a orné les manuscrits conservés dans plusieurs musées ou bibliothèques.

(1) *Ceris pingere, ac picturam inurere qui primus excogitaverit, non constat.*

un avantage. La peinture en détrempe (*à tempera*) se fait sur un chassis mobile, en bois ou en toile, qui forme le tableau, avec des couleurs délayées dans une matière collante, comme la gomme ou l'œuf battu; la peinture à l'encaustique, sur un enduit de cire dont on revêt la toile ou le bois. Ces explications données, il est convenu, pour éviter toute équivoque, que, jusqu'à la peinture à l'huile, tout ce que j'appellerai peinture ou tableau sera simplement un ouvrage en détrempe, ou, quelquefois, à l'encaustique.

Les monuments de la véritable peinture antique ayant tous été détruits, il n'est pas étonnant qu'une grande partie des monuments de la peinture pendant des âges intermédiaires aient éprouvé le même sort, et qu'il faille recourir aux mosaïques ainsi qu'aux miniatures sur manuscrits, pour marquer clairement et justifier la marche traditionnelle de l'art. Cependant, on la prouverait encore par les seules productions de la peinture proprement dite, et d'Agincourt a pleinement raison d'ajouter à une réflexion analogue : « .... Ce n'est pas que la peinture en grand, à fresque ou en détrempe, ait jamais cessé d'être cultivée en Italie, non plus que dans la Grèce et surtout à Constantinople. » C'est ce que nous pouvons démontrer, en grande partie par le secours de ses propres indications.

Dès le quatrième siècle, lorsque la religion chrétienne eut vaincu le paganisme, la peinture se fit presque exclusivement religieuse, et remplit d'images les nouvelles églises. Constantin, doublement fondateur, emmena dans sa nouvelle capitale les meilleurs peintres de l'empire, comme les meilleurs statuaires et architectes. Entre lui et le huitième siècle, il y eut à Constantinople un véritable excès dans la mode des peintures. On en couvrit les murs des temples, aussi bien au dehors qu'au dedans, et jusqu'aux façades des maisons. Le Saint-Marc de Venise peut, encore aujourd'hui, nous donner l'idée de la profusion bysantine. Ce fut un excès, je le répète, et bien déplorable, non-seulement parce que le goût et la délicatesse en étaient blessés, mais parce que l'hérésie des Iconoclastes y trouva une de ses causes, et, en quelque sorte, sa justification. L'on sait toute l'étendue des maux que l'art eut à souffrir de cette hérésie. Le triomphe de l'orthodoxie lui rendit le repos et le remit en honneur. Pendant le cours du neuvième siècle, les empereurs Théophile, Basile-le-Macédonien, Léon-le-Sage, firent exécuter dans leurs palais de vastes peintures qui représentaient les principaux événements de leurs règnes. Constantin-Porphyrogenète fut peintre lui-même, et, après sa chute du trône, trouva dans son talent une ressource contre la misère. Les empereurs qui se succédèrent pendant les dixième, onzième et douzième siècles, continuèrent à faire peindre, non-seulement leurs victoires, mais jusqu'à leurs chasses. Cet usage de l'histoire en action, en tableaux, était suivi par les courtisans mêmes, qui décoraient aussi leurs demeures avec les représentations des prouesses du prince. On cite un parent de Manuel Comnène, disgracié pour ne l'avoir pas flatté de cette manière. Dans le treizième siècle, l'empereur Michel eut également soin de faire retracer les actes d'un règne assez florissant, et notamment le *triomphe*, à la façon des généraux romains, dont il se récompensa lui-même en 1281. Par malheur, les Turcs, grands destructeurs d'images, comme tous les Musulmans, eurent promptement effacé de leur Stamboul toutes les décorations de Constantinople, et nous ne connaissons des œuvres grecques du Bas-Empire que les fragments recueillis dans l'Europe occidentale.

Quant à l'Italie, les Iconoclastes lui furent utiles aux deux époques, celle de l'hérésie et celle de la conquête. Dès le commencement du neuvième siècle, une foule d'artistes grecs, privés de toute ressource par la persécution des images, émigrèrent en Italie, surtout dans la partie qu'on appelait anciennement la Grande-Grèce. Il y furent recueillis avec empressement, les uns par des compatriotes qu'ils avaient en Sicile et dans le royaume de Naples, depuis les campagnes de Bélisaire et de Narsés, d'autres dans des monastères, tels que celui de Mont-Cassin, où le célèbre abbé Didier leur offrit asile, d'autres enfin dans diverses villes, où ils fondèrent des écoles de mosaïque et de peinture. D'une autre part, les établissements maritimes des Vénitiens, des Génois, des Pisans, dans les îles de l'Archipel grec et sur les rivages du Bosphore, entretinrent de continuelles communications entre l'Italie et la Grèce. Les objets d'art, les tableaux surtout, devinrent une des branches de leur commerce. Enfin, à l'époque des Croisades, les seigneurs bannerets et les moines qui les suivaient en Terre-Sainte rapportèrent des peintures grecques, pour eux objets de luxe et de dévotion. Ce fut alors qu'on vit se répandre en Europe ces madones bysantines, que la superstition nomme *Vierges de Saint-Luc*, noires ou brunes pour la plupart, à cause du mot de Salomon, *nigra sum sed formosa*, et que les généraux grecs portaient à la tête des armées impériales, pour que la Vierge Marie en fût la *conductrice*.

De ces communications, de ces fondations d'écoles grecques en Italie, naquit une école mixte ou d'imitation, dans laquelle se mêlèrent, se confondirent les deux styles, qui remplaça l'école italienne primitive, et précéda l'école redevenue purement italienne de la renaissance. Il y eut donc, dans l'histoire générale de l'art, trois principales époques intermédiaires : l'une grecque en Grèce et italienne en Italie; la seconde, gréco-italienne, temps de la peinture mixte; la troisième, toute italienne. Les monuments de ces époques intermédiaires, encore existant aujourd'hui, se divisent en six classes, ou catégories : 1° Peintures grecques faites en Grèce; 2° vieilles peintures italiennes faites en Italie; 3° peintures grecques faites en Italie; 4° peintures mixtes, ou gréco-italiennes; 5° peintures italiennes imitant les Grecs; 6° peintures italiennes de la renaissance. Nous allons indiquer brièvement, et pour exemple, quelques morceaux de ces six catégories.

1° *Peintures grecques faites en Grèce :*

Les *Obsèques de Saint-Ephrem*, ou plutôt, suivant l'expression grecque, le *Sommeil de Saint-Ephrem*. Ce tableau, à la détrempe et sur bois, fut peint à Constantinople, par Emmanuel Tranfurnari, dans le dixième ou onzième siecle, et apporté en Italie par Francesco Squercione, celui qui fonda à Padoue l'école d'où sortit Mantegna. Il est dans le *Museum Christianum* de la bibliothèque du Vatican, et passe pour un des meilleurs échantillons de la peinture purement grecque. Ses couleurs, relevées sans doute par quelque enduit, sont si vives et si brillantes, qu'on l'a cru peint à l'huile; mais c'est une erreur manifeste.

Un autre tableau, de la même époque, également en détrempe et sur bois, représentant *le Sommeil de la Vierge*. Celui-ci est de l'école appelée *rhuténique*, et conforme au rit russe.

Les peintures des époques postérieures, c'est-à-dire des douzième et treizième siècles, sont bien inférieures à ces échantillons. Elles marquent une décadence très-sensible, jusques dans leur forme. On ne trouve presque plus que des tableaux *triptyques*, c'est-à-dire coupés en trois parties, l'une principale, au milieu, les deux autres accessoires, et se repliant sur la première. Les *Tryptiques* étaient alors à la mode. On en voit encore beaucoup chez les Russes, qui ont embrassé le schisme grec, et quelques-uns aussi dans les pays catholiques, surtout dans les Flandres.

2° *Vieilles peintures italiennes :*

Quelques *Madones*, *Crucifix*, *Ex-Voto* de diverses espèces, des onzième, douzième et treizième siècles;

Un *Saint-Pierre*, de l'école de Sienne, du douzième siècle;

Un *Ecce Homo*, par Guido, de Bologne, non pas Guido Reni, bien entendu, mais Guido appelé *antichissimo*, qui est du douzième siècle;

Un *Saint-François*, par un peintre de Lucques, du douzième siècle;

Enfin les peintures à fresque du portique de l'église des Trois-

Fontaines, près de Rome, faites vers 1216, sous le pape Honoré III, représentant *la Vie et le Martyre de Saint-Vincent et de Saint-Athanase.*

3° *Peintures grecques faites en Italie :*

Les fresques de l'ancien Saint-Paul, hors des murs, du onzième siècle;

Le *Christ et la Madeleine*, tableau sur bois en détrempe, par un Grec établi à Otrante, du douzième ou treizième siècle;

La *Madone* sur fond d'or, d'Andrea Rico, de Candie, qui est dans la galerie *Degl'Uffizi*, à Florence, ouvrage du treizième siècle, déjà cité;

Une *Visitation de la Vierge*, du quatorzième siècle;

Les fresques de l'église de San-Urbano, à la Caffarella, près de Rome, du quinzième siècle.

4° *Peintures mixtes ou gréco-italiennes :*

Les fresques de l'église Saint-Laurent, hors des murs de Rome, faites sous Honoré III; celles de l'hospice de l'abbaye de Subiaco, et celles de la chapelle de saint Sylvestre, près de l'église des *Santi-Quattro-Coronati*, à Rome, faites sous Innocent III, Honoré III et Grégoire IX, toutes du treizième siècle.

5° *Peintures italiennes imitant les Grecs :*

Dès qu'on entre dans ce treizième siècle, et que d'authentiques documents permettent d'écrire avec sécurité l'histoire de l'art, on voit l'imitation des Grecs, et l'imitation encore servile, pratiquée par tous les artistes italiens. Ce n'est pas seulement dans la peinture proprement dite que cette imitation est manifeste; on la trouve encore dans les ornements des manuscrits, et jusque dans les broderies des vêtemens d'église, aussi bien que dans les mosaïques. Elle se montre dans l'ordonnance des compositions, dans les attitudes des personnages, dans le dessin de chaque objet, enfin dans la couleur et la façon de l'employer. Les italiens, qui ne savaient pas encore fondre les tons, les nuances, qui n'avaient aucun des secrets du clair-obscur, se contentaient aussi de peindre par hachures avec le pinceau, au moyen de cette opération qu'ils appellent *tratteggiare*, et qui consiste à poser simplement des lignes l'une à côté de l'autre.

Les trois chefs, ou, si l'on veut, les trois premiers artistes bien connus des trois plus anciennes écoles, Giunta, de Pise, Guido, de Sienne, et Cimabuë, de Florence, étaient purement imitateurs des Grecs. Nous avons déjà mentionné les fresques faites dans l'église d'Assise par le Pisan Giunta, avec la date de 1210. Prenons l'une d'elles, la plus importante, qui est le *Crucifiement*, pour démontrer l'imitation. C'est une composition grande et noble, d'une belle ordonnance, mais où les personnages sont symétriquement rangés, graves et immobiles, comme dans les compositions grecques. Le coloris, bien inférieur à celui des modèles, ne se compose guère que de tons jaunâtres et rougeâtres, se détachant sur un fond obscur, pour indiquer les chairs et les draperies. D'ailleurs, mille circonstances de détail décèlent l'origine grecque de cette peinture. Ainsi, le Christ est attaché à la croix par quatre clous, et ses pieds sont posés sur une large tablette servant d'appui, suivant l'usage des Grecs; ainsi, les anges sont vêtus de dalmatiques, et leurs corps se terminent par vêtements vides, sous lesquels rien n'indique les jambes et les pieds; ils finissent *in aria*, comme dit Vasari : autre caractère entièrement bysantin.

Après Giunta, de Pise, vient Guido, de Sienne; celui-ci améliore la peinture des Grecs, mais toujours en l'imitant. Il suffit de citer son grand tableau qui est dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne, et qui porte la date de 1221. Dans la Vierge, l'enfant et le chœur d'anges groupés sur un fond d'or, il est impossible de ne pas reconnaître le style, la forme et toutes les habitudes des peintres de Bysance.

Après Giunta et Guido, vient Cimabuë, de Florence. C'est encore un imitateur des Grecs, plus intelligent, plus habile que ses devanciers, sans aucun doute, mais qui ne s'affranchit pas des leçons de ses maîtres, et n'a encore nulle indépendance, nulle originalité. Que l'on examine sa fameuse *Madonna*, religieusement conservée à Santa-Maria-Novella, de Florence; ce tableau que Charles 1[er] d'Anjou alla visiter dans l'atelier du peintre, faveur insigne à cette époque; ce tableau enfin en l'honneur duquel se fit une fête publique, comme si l'on eût salué en lui la renaissance de l'art; que l'on examine aussi les fresques de Cimabuë dans l'église de Saint-François à Assise, fresques où le progrès est encore plus sensible; et l'on sera convaincu que, supérieur à Guido, de Sienne, et plus encore à Giunta, de Pise, Cimabuë toutefois n'est pas le premier des peintres italiens, comme l'a voulu Vasari, trop exclusivement prôneur de l'école florentine, et qu'il doit être encore rangé, conformément à l'opinion de d'Agincourt et de Lanzi, parmi les imitateurs des Grecs.

6° *Peintures italiennes de la renaissance.*

C'est à Giotto, de Bondone, né en 1276, à ce petit pâtre, que Cimabuë trouva dessinant ses brebis sur le sable avec une pierre pointue, qu'il faut laisser l'honneur d'avoir réellement fondé l'école italienne moderne. Appelé de bonne heure à Rome par le pape Boniface VIII, Giotto, qu'inspirait une sorte de révélation divine (*per dono di Dio*, dit Vasari), s'affranchit de l'imitation des Grecs, et ne se soumit plus qu'à celle de la nature. L'ordonnance de ses compositions, sans être moins digne, fut plus variée, plus animée, plus conforme au sujet. Son dessin devint simple et naturel, sans formes conventionnelles, sans types arrêtés d'avance et toujours reproduits inexorablement. Son coloris aussi fut meilleur, et offrit des teintes à la fois plus vraies et plus variées. Enfin, il trouva l'expression, ce grand sujet d'étonnement pour ses contemporains. C'était la véritable peinture. Giotto améliora jusqu'aux procédés matériels de son art, tels que la préparation des couleurs, ou celles des tables de bois et des toiles que l'on collait dessus pour réunir plusieurs planches, quand le sujet était vaste et le tableau de grande dimension. A la vue des principaux ouvrages de Giotto, l'*Assemblée des Disciples de Saint-Francois*, les *Obsèques de la Vierge*, la suite historique de peintures qui représentent la *Vie et la mort de Saint-François*, entre autres *Saint-François emporté dans un char de feu*, on reconnait quelle distance considérable le sépare de ses devanciers immédiats; on reconnait en lui l'extrême limite de l'art italien sortant de l'art grec; on comprend enfin, et on répète les éloges magnifiques dont il fut comblé (1).

La séparation d'avec les Grecs s'affermit et s'accroît sous les élèves de Giotto, Taddeo Gaddi, Pucio Capanna; plus encore lorsque André Orgagna peint sa grande fresque de l'*Enfer* dans Santa-Maria-Novella de Florence. Le mouvement italien se propage et grandit avec les fresques de Gherardo Starnina, de Simon Memmi, avec les tableaux des différents maîtres que toutes les villes d'Italie produisaient alors comme dans une sainte émulation pour les progrès de l'art régénéré, Vitale, de Bologne, Jean, de Pise, Col'Antonio del Fiore, de Naples, Thomas et Barnabé, de Modène, Laurent, de Viterbe, Charles Crivelli, de Venise, Melozzo, de Forli, qui fut appelé l'inventeur des raccourcis, frère Jean, de Fiesole, surnommé *Fra Angelico*, André Mantegna, de Mantoue, enfin Ucello et Dominique Ghirlandajo, de

(1) Dante a dit :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui oscura.

(*Purg.* canto XI).

Pétrarque, laissant en legs une *Madone* de Giotto à Francesco di Carrara, écrit dans son testament : *Opus Jocti, pictoris egregii...... cujus pulchritudinem magistri artis stupent*. Pie II écrit à Nicolas d'Ulm: *Post Petrarcham emerserunt litteræ; post Joctum, surrexère pictorum manus;* et Politien lui fait dire :

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.

Quelques tableaux de Giotto sont signés *opus magistri Jocti.*

Florence. Nous arrivons ainsi à Masaccio, à la fin du quinzième siècle, à la grande époque.

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de la peinture à fresque et en détrempe. Il y avait plusieurs autres façons d'appliquer l'art du dessin et de la couleur. On connaissait la peinture sur émail, sur verre, en broderie, le *sgraffito*, espèce de grisaille, la *tarsia*, espèce de marquetterie en pierres, la marquetterie proprement dite, la damasquinure, enfin la niellure (*il niello*), qui a peut-être fait découvrir l'art de graver (1). Mais l'histoire ou l'explication de ces divers procédés n'entrent pas directement dans mon sujet, et j'ai hâte d'arriver enfin au dernier terme de la tradition, la peinture à l'huile.

On ignore absolument si la peinture à l'huile fut connu des anciens. Nous avons déjà dit qu'il ne nous reste d'eux que des mosaïques et des fresques, ou du moins des peintures à l'eau sur murailles. Les merveilleux effets que racontent les plus graves historiens de certains tableaux, où l'illusion trompait également les animaux et les hommes, attestent un coloris si parfait, qu'on pourrait bien supposer chez les anciens la connaissance de l'emploi de l'huile ; et l'on pourrait supposer aussi que cet emploi, abandonné pendant la plus déplorable période du moyen-âge, et dès lors oublié par manque de tradition, comme le feu grégeois, la peinture *dans* le verre, et dans d'autres inventions également perdues, a été repris, retrouvé parmi les découvertes de la renaissance. Suivant la commune opinion, ce fut le Flamand Jean Van Eyck, plus connu en France sous le nom de Jean de Bruges, né en 1370, qui, le premier, trouva le secret de peindre à l'huile. Personne ne lui conteste sérieusement ce mérite, et les Italiens mêmes, Vasari, Lanzi, confessent que les peintres de leur pays reçurent communication de son procédé. Mais, toutefois, ce n'est pas à dire que Jean de Bruges soit un inventeur si complet, si absolument digne de ce nom, que personne ne l'ait devancé, et n'ait préparé, par des tentatives antérieures, la découverte qui doit justement honorer son nom. Nous croyons, au contraire, qu'il a plutôt le mérite de la bonne application que celle de l'invention propre, et qu'il est inventeur à la manière de Watt, précédé par Papin et par d'autres dans la connaissance des forces de la vapeur; nous croyons enfin qu'il y a, avant Jean de Bruges, une tradition dans la connaissance de la peinture à l'huile.

Nul doute que, pendant les treizième et quatorzième siècles, au milieu du grand mouvement qu'imprimèrent les premiers symptômes du renouvellement des arts, nul doute que les peintres de tous les pays, mécontents des procédés imparfaits qui rendaient leur travail difficile, et exposaient leurs œuvres à périr au moindre danger, au simple contact de l'eau, n'eussent cherché les moyens de rendre leurs couleurs plus faciles à sécher, et d'une conservation plus sûre. Je ne citerai pas aveuglement certains tableaux de cette époque, conservés à Sienne, à Pise, à Modène, que bien des gens experts ont affirmé être peints à l'huile; d'abord, parce que trompés par l'éclat des couleurs, comme dans les peintures grecques de Constantinople, ils ont pu prendre pour l'emploi de l'huile l'emploi des couches de cire et d'autres encaustiques mis en usage contre l'humidité, et dont les Grecs avaient transmis la connaissance aux Italiens; ensuite, parce que les épreuves chimiques, auxquelles on a soumis quelques parties de ces tableaux, n'ont rien appris de positif; enfin, parce qu'ils ont été presque tous retouchés depuis l'emploi de l'huile, et que l'on confond aisément avec l'œuvre du peintre original celle du restaurateur (1). Mais cependant des témoignages plus sérieux viennent attester que l'emploi de l'huile était connu et pratiqué avant Jean de Bruges. L'Anglais Raspe, dans une dissertation publiée en 1790 (*A critical Essay on oil Painting*), rapporte une ordonnance de Henri III, rendue pour payer *l'huile, le vernis et les couleurs* employés à la décoration de la chambre de la reine, à Westminster, en 1239; il cite également un portrait de Richard II peint à l'huile vers 1405. Malvasia, en revendiquant pour Bologne l'invention du peintre Flamand, affirme que Lippo le Dalmate peignait à l'huile. De Dominici veut qu'il en soit de même des anciens peintres que les Napolitains nomment *trecentisti*. Le savant Tiraboschi, le P. Valle Morelli, sont d'une opinion semblable ; et Vasari, qui avait dit résolument en parlant de Jean de Bruges : « Après de longues expériences il » trouva que l'huile de lin et celle de noix étaient les plus seccatives; en les faisant bouillir avec ses autres mélanges, il en fit le » vernis, que tous les peintres du monde désiraient depuis si long- » temps. » Vasari semble se contredire un peu plus loin, lorsqu'il cite l'ouvrage écrit d'un autre peintre, où se trouve clairement exprimée la connaissance de l'emploi de l'huile, plusieurs années avant que la découverte de Jean de Bruges fût répandue en Italie. Dans la vie d'Agnolo Gaddi, il fait mention d'un certain Cennino di Andrea Cennini, élève de ce peintre florentin, et auteur d'un livre sur la peinture, où il apprend, dit Vasari, « à broyer les couleurs à l'huile. » (*del macinare i colori a olio per far campi, rossi, azzurri, verdi ed altre maniere*). Ce même manuscrit, que Baldinucci a consulté depuis lors, dit expressément, au chapitre 89 : « Je veux » t'enseigner à travailler à l'huile sur la muraille et sur le bois, sui- » vant l'usage fréquent des Allemands. (*Ti voglio insegnar a lavorar d'olio in muro, o in tavola, che l'usano molto i Tedeschi*), ajoutant plus loin que c'est « en faisant cuire l'huile de la graine du lin, » (*cocendo l'olio della semenza del lino.*)

Cennini avait raison de dire que tel était l'usage des Allemands, car on a retrouvé, dans la bibliothèque de Brunswick, un ancien manuscrit qui fait remonter bien loin, en Allemagne, l'emploi de l'huile dans la peinture. C'est l'ouvrage d'un moine appelé Roger, auquel on avait donné le surnom grec de *Theophilos*, parce qu'ainsi qu'il le dit lui-même, il s'occupait beaucoup des choses et des lettres grecques, et qui vivait dans le onzième siècle, au plus tard dans le douzième. Abraham Lessing en a publié, en 1774, quelques extraits, répétés depuis dans plusieurs dissertations. Ce livre du moine Théophile, intitulé : *De omni scientia artis pingendi*, est divisé en trois parties, ou traités : 1° *De temperamento colorum*; 2° *De arte vitraria*; 3° *De arte fusili*. Dans le premier traité, il parle formellement, sans nulle équivoque, de la peinture à l'huile. Il explique d'abord les procédés matériels : *Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua... cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel*

(1) La damasquinure consistait à incruster un fil d'or ou d'argent dans des raies creusées sur le bronze ou l'acier, et qui formaient des dessins à la façon des incrustations dont les Arabes faisaient usage, surtout dans les fabriques d'armes de Damas. Les orfèvres florentins du quinzième siècle imaginèrent de remplacer ce fil de métal par une composition noirâtre, ordinairement formée de plomb et d'argent fondus ensemble, et qui s'appelait *niello* (du latin *nigellum*). Elle servait à donner du relief, de la couleur, une sorte de clair-obscur aux arabesques et aux compositions ciselées. Il paraît certain que le célèbre nielleur Tommaso ou Maso Finiguerra, ayant placé par hasard une plaque niellée, et encore chaude, contre du souffre, où les traits noirâtres se fixèrent, eut l'idée de tirer une épreuve de cette plaque sur du papier. La découverte à peu près fortuite de Maso Finiguerra, faite en 1452, conduisit à celle de la gravure. Un de ses confrères, également de Florence, Baccio Baldini, grava des compositions que lui fournissaient les peintres sur des plaques de cuivre, sans niellure, et en tira de véritables estampes. Cet art naissant fut amelioré par Pollajuolo, puis par Mantegna, puis mené à sa perfection par Marc-Antoine Raimondi. — On peut voir, à ce sujet, la dissertation de l'abbé Zani (Parme, 1802), dont l'opinion est adoptée par Lanzi et d'Agincourt.

(1) Cela est arrivé, par exemple, à propos d'une ancienne Madone conservée à Vercelli, et qu'on appelle *Tableau de Sainte-Hélène*, par ce qu'on la suppose faite par la mère de Constantin. C'est une espèce de broderie, formée de pièces de soie cousues ensemble, mais où les têtes et les mains sont peintes à l'huile. M. Ranza en a conclu que les Romains connaissaient ce procédé. Et cependant il est probable que la peinture a été, presque récemment, ajoutée à la broderie. Dailleurs, plusieurs détails du tableau prouvent qu'il est très-postérieur au quatrième siècle.



tabulas quas rubricare volueris, et ad solem siccabis; deinde linies, et siccabis. (Cap. 18). Plus loin, il recommande de broyer les couleurs avec de l'huile de lin, pour mieux peindre les visages, les vêtements, les animaux, les oiseaux, les feuilles des arbres : *Accipe colores quos imponere volueris terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus prout libuerit.* (Cap. 20).

Il n'y a rien à dire contre des textes si formels. Prétendre, ce qui est difficile, que le moine allemand conseillait l'emploi de l'huile seulement pour les miniatures sur manuscrits, parce qu'en effet, à son époque, on ne cultivait guères que ce genre de peinture, outre la fresque et la mosaïque, ce n'est pas même changer la question. Qu'importe l'emploi du procédé ? Il s'agit uniquement de savoir s'il était connu. Certains défenseurs de Jean de Bruges n'ont trouvé qu'une chose à dire : C'est que, depuis Théophile, ce procédé avait été oublié, perdu, et que Jean de Bruges l'avait retrouvé. Nous n'en voulons pas davantage.

Lanzi a parfaitement expliqué quelle est, au vrai, l'invention du peintre flamand. Nul doute que, bien avant lui, l'on connaissait l'emploi de l'huile dans la peinture; mais la façon de l'employer était imparfaite et d'une pratique très-lente et très-difficile, surtout dans les tableaux à figures. D'après la méthode ancienne, on ne pouvait mettre qu'une seule couleur à la fois sur la toile, et, pour en ajouter une seconde, il fallait attendre que la première eût séché au soleil, ce qui était au dire du même moine Théophile, trop long et trop ennuyeux pour les figures (*quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est.* cap. 23). On comprend dès lors que la détrempe et les encaustiques fussent préférés. Jean de Bruges, qui fit d'abord comme les autres, ayant un jour mis sécher au soleil un de ses tableaux, par une excessive chaleur, la table de bois éclata. Cet accident le conduisit à chercher un moyen de faire sécher les couleurs toutes seules et sans secours artificiels. Il revint à l'emploi de l'huile, l'étudia, le perfectionna, et parvint à composer le vernis, qui, d'après les expressions de Vasari, « une fois sec, ne craint plus l'eau, avive les couleurs, les rend plus lucides et les unit admirablement. » (*e aggiuntevi altre sue misture, fece la vernice che secca, non teme acque, che accende i colori, e gli fa lucidi, e gli unisce mirabilmente*).

Daprès certaines circonstances de la vie de Jean de Bruges, et la date des plus anciens de ses ouvrages, conservés à Bruges, à Gand et à Dresde, on peut conjecturer qu'il fit sa découverte vers 1410. Mais, à cette époque, les communications étaient difficiles, surtout entre les états du nord et ceux du midi. La connaissance de ses procédés n'arriva que fort tard aux Italiens. Ce fut seulement en 1442 que Jean de Bruges envoya au roi de Naples Alphonse V un tableau, perdu depuis dans les révolutions politiques, mais que l'on croit avoir été une *Adoration des Mages*. Il fit ensuite un autre tableau pour le duc d'Urbin Frédéric II, et un *Saint-Jérôme* pour Laurent de Médicis. Leur arrivée causa une admiration générale. Un certain Antonello, de Messine, qui avait étudié à Rome dans les écoles gréco-italiennes, ayant vu le tableau de Naples, partit pour la Flandre dans le désir de pénétrer le secret de cette découverte. Il obtint, en effet, de Jean de Bruges, en échange d'un grand nombre de dessins italiens, la connaissance de sa méthode. De retour en Italie, Antonello de Messine la communiqua à son ami intime Domenico, de Venise, lequel, après quelques travaux faits dans son pays, à Lorette et à Péronse, alla se fixer à Florence, vers l'année 1460. Sans être un grand artiste, Domenico trouvait dans son secret le moyen d'une incontestable supériorité. Il excitait l'admiration du public et la jalousie de ses rivaux. De ceux-ci, le plus redoutable était Andrea del Castagno, homme de grand talent, mais d'une âme basse et féroce. Par les séductions d'une feinte amitié, il obtint que Domenico lui confiât son secret, et ensuite, pour le posséder seul, il assassina le malheureux Vénitien. Ce crime atroce, qui fit poursuivre bien des innocents, resta impuni; Andrea del Castagno ne le révéla qu'à son lit de mort. Mais, comme en expiation de la manière infâme dont il s'était procuré le secret de Domenico, Andrea del Castagno n'en fit pas mystère, et le répandit par ses communications en même temps qu'il l'accréditait par ses ouvrages. Ce fut de lui directement que le Pérugin, et sans doute aussi Andrea Verrocchio, apprirent les procédés de la peinture à l'huile. Ils les transmirent à leurs illustres disciples, Léonard de Vinci et Raphaël d'Urbin, qui marquent le point extrême de l'art, et partant, de la tradition.

Là finit la démonstration que j'avais promise, et que je crois complète. Mais je pressens une objection sérieuse. On me dira : « En parlant tout à l'heure de Giotto, vous avez annoncé qu'il trouva l'expression, ce grand sujet d'étonnement pour ses contemporains, et vous avez ajouté : C'était la véritable peinture. Il fallait donc prouver la tradition, non seulement dans les procédés matériels de l'art de peindre, dans sa culture ou simplement son existence, mais encore dans cette partie supérieure qui compose plus particulièrement l'esthétique, et que vous nommez *expression*. S'est-elle continuée traditionnellement depuis les Grecs anciens jusqu'à nous ? »

A cette question, je réponds sans hésiter par la négative. Non, la plus haute qualité de la peinture ne s'est pas transmise des artistes grecs à ceux de la renaissance. Morte avec les premiers, elle a disparu pendant l'époque intermédiaire, pour *renaître* véritablement avec les seconds. Mais j'ajoute que cette qualité, toute propre à l'artiste, ne saurait se transmettre, et qu'elle échappe à la tradition, qui ne peut s'exercer absolument, dans les arts, que sur les procédés matériels et sur quelques parties du style par où se distinguent les écoles. C'est cela précisément qui forme la différence radicale entre les sciences et les arts. Les unes se transmettent tout entières, et le moindre mathématicien réunit sans peine tout le savoir amoncelé depuis Euclide jusqu'à Laplace, les autres ne se communiquent qu'en deçà des qualités personnelles, et Raphaël n'a pu donner à ses élèves que la connaissance de ses procédés, de sa méthode. Il a emporté le secret d'être lui-même. La tradition ne va point jusque là.

Mais cette question mérite un plus long examen, un plus long développement.

L'on ne saurait douter que les anciens aient connu l'expression en peinture. Quand leurs statuaires faisaient le groupe de *Laocoon*, la *Niobé* et sa famille, et tant de chefs-d'œuvre où le marbre souffre, pleure, expire, comment auraient-ils accordé le moindre mérite à des peintres qui n'auraient pas atteint sur la toile, avec toutes les ressources de la couleur, la même vérité, la même puissance d'expression? Encore une fois, les monuments de l'un de ces deux arts prouvent assez quel était l'état de l'autre. Les fresques, d'ailleurs, et les mosaïques conservées avec les statues, sont là pour attester qu'en ce point capital, la peinture ne se laissa point surpasser par la statuaire. Lorsqu'on voit, par exemple, dans la mosaïque de Pompeï (*la bataille d'Issus*), le mouvement de toutes ces figures, l'effroi de Darius, l'empressement de son cocher, la douleur résignée du seigneur frappé devant son prince, on se dit que, sans nul doute, la *Pénélope* de Zeuxis avait la beauté modeste d'une prudente matrone, tandis qu'*Helène* exerçait avec orgueil l'empire de ses charmes, et que la *Calomnie* d'Apelle n'était un chef-d'œuvre si vanté que parce qu'il possédait les qualités d'expression propres surtout à une peinture allégorique.

Pourquoi ces qualités ont-elles disparu dans la décadence pour ne reparaître qu'au renouvellement de l'art? Pourquoi, enfin, manquent-elles à la tradition ? Je crois que cela s'explique par deux raisons principales. D'abord, si l'on convient, d'une part, que l'ex-

pression est la qualité supérieure de la peinture, de l'autre, qu'il y avait décadence, on comprend aussitôt que ces deux choses étaient incompatibles; que, la décadence régnant, la qualité supérieure devait être atteinte et périr avant les autres. Entre Virgile et Racine, on trouvera sans peine la tradition d'une poésie toujours subsistante, et passant même des langues mortes aux idiômes vivants, mais non la transmission interrompue des qualités qui les font se ressembler l'un à l'autre. La décadence poétique, qui les sépare, a précisément détruit ces qualités, sans détruire jusqu'à la culture de la poésie. Eh bien! entre Apelle et Raphaël, voilà justement ce qui s'est passé.

L'autre raison, moins générale, tient aux circonstances particulières dans lesquelles se produisit et continua la décadence. Avec le triomphe de la religion chrétienne, surtout dans le Bas-Empire, pays de superstition, presque de fétichisme, la peinture était devenue toute symbolique, comme les hiéroglyphes égyptiens. Chaque objet avait une forme de convention, chaque personnage était un être immuable, un véritable type, que nul ne pouvait altérer, qu'il fallait respecter comme un symbole, comme un article de foi. Le peintre n'était donc plus, si l'on peut ainsi dire, que l'ouvrier des pensées admises, non de sa propre pensée. Enchaîné par le dogme, il travaillait en quelque sorte avec un moule, moule commun à ses devanciers et à ses successeurs, qu'il avait reçu des uns, quil transmettait aux autres. S'il ne mettait point d'âme, point de vie, dans ses compositions, c'est que sa propre vie ne s'épanchait point, c'est que son âme demeurait en repos, qu'étrangère à un travail tout manuel, à un simple calque, elle n'avait rien à produire, elle n'avait pas à se montrer. L'artiste était sans originalité, parce qu'il était sans indépendance et sans passion. Il peignait à peu près comme le perroquet parle, répétant les mots appris, mais ne leur donnant point les inflexions de voix qui animent le langage, qui partent de l'âme pour s'adresser à l'âme, ne leur donnant pas enfin l'expression.

C'est dans le grand mouvement des treizième, quatorzième et quinzième siècle, dans cet immense travail de l'esprit humain qu'on appelle la renaissance, lorsque la science des anciens remise au jour, d'abord par les Arabes, puis par les Grecs du Bas-Empire, fait naître l'esprit de discussion, et met en question, sur tous les points, la science catholique, lorsque l'on commence à comprendre les mots de libre examen, de liberté civile, de dignité humaine, que reviennent enfin l'indépendance et la personnalité de l'artiste. Citoyen d'une république, né dans la pauvreté, et devant tout à son génie, Giotto pouvait aller plus loin que ne l'avaient conduit les leçons de son maître Cimabuë. *Per dono di Dio*, comme dit Vasari, il abandonna l'imitation servile des Bysantins pour prendre ses modèles dans la nature; il laissa le symbole, le dogme, la croyance commune, pour la création personnelle de sa pensée, de son âme. Avec lui, l'art fit une première irruption dans la foi; avec ses successeurs, il alla sans cesse agrandissant son domaine, et, dès Raphaël, même sans sortir des sujets religieux, il était devenu maître tout-puissant. Que l'on compare à la Vierge bysantine cette *Vierge à la chaise*, belle comme devait l'être la *Vénus anadyomède* d'Apelle, élégamment parée comme une courtisanne, et l'on conviendra que la très-sainte inquisition, gardienne du dogme et de l'orthodoxie, aurait pu demander compte à Raphaël de son impiété, tout aussi bien qu'au sceptique qui aurait prétendu ne voir dans les deux Testaments que des livres d'histoire et de morale. Titien, encore moins timoré, entra pleinement dans la mythologie, dans l'histoire profane, et, dès ce moment, l'indépendanee de l'art fut complète (1).

Aujourd'hui que les uns ont marché rapidement dans cette voie, trop rapidement peut-être; que les autres, au contraire, semblent s'effrayer et revenir en arrière, il y a deux manières bien distinctes de traiter les sujets sacrés. Tandis qu'Overbeck, Cornelius et l'école allemande, ayant ou simulant la foi, veulent retourner à la naïveté presque orthodoxe du quinzième siècle, l'école française ne voit plus dans la religion qu'une mythologie, qui règne encore, comme poésie, sur les esprits, après avoir perdu, comme croyance, son empire sur les âmes, et que la philosophie a le droit de rajeunir, de transformer, aussi bien que la société même, et suivant les idées qui la gouvernent. *Le Christ au milieu des affligés*, de M. Ary Scheffer, est un exemple frappant, et peut-être la plus belle expression de cette tendance actuelle, où l'art peut trouver un nouvel aliment, une nouvelle vie.

Maintenant, après avoir montré que, soit comme qualité supérieure et périssant dans la décadence, soit comme qualité toute personnelle et ne pouvant se développer que dans la pleine indépendance de l'artiste, l'expression en peinture ne peut se soumettre à la tradition, et qu'elle devait manquer dans les temps intermédiaires entre la grandeur de l'art antique et celle de l'art moderne, il faut résumer en peu de mots toute l'idée, tout le sens du travail qui précède. Je répéterai donc que la peinture moderne, au moins en ce qui touche simplement sa pratique et ses procédés, n'est pas une création de l'époque appelée la renaissance, qu'elle est, au contraire, liée à la peinture des anciens par une chaîne traditionnelle, rompue quelquefois, mais toujours renouée, et que l'on suit sans peine à travers le moyen-âge, depuis la décadence jusqu'au renouvellement. Je répéterai que cette tradition est prouvée d'un côté, par les faits généraux, par l'histoire, qui montre la peinture, ou du moins certaines espèces de peintures cultivées, en Italie et dans le Bas-Empire, à toutes les époques, sous tous les régimes ou transformations politiques; d'un autre côté, par l'histoire spéciale de ces diverses espèces de peintures, la mosaïque, la miniature sur manuscrits, la fresque, la détrempe et jusqu'à la peinture à l'huile, que l'on peut voir alternativement dominer ou décliner, devenir en honneur ou tomber en discrédit, passer de l'Italie à la Grèce, ou revenir de la Grèce à l'Italie, mais toujours existantes, toujours connues, toujours pratiquées. Ainsi se trouve, dans l'art, cette grande loi de la tradition, qui semble être la loi même de l'humanité, de sa vie collective. Et cette loi, frappante pendant la décadence, jusqu'au renouvellement, comme elle avait été pendant la grandeur antique, et depuis les premiers essais, se retrouve encore, après la renaissance, entre les diverses écoles, qui semblent naître l'une de l'autre, et compléter, par l'apport successif de leurs qualités particulières, l'ensemble général de l'art nommé peinture. Ne peut-on, en effet, pour désigner par un seul mot les principales, appeler l'école florentine-romaine, la forme; l'école vénitienne, la couleur; l'école bolonaise, les effets? Ce sont les trois parties du tout. Voilà pourquoi la recherche des origines traditionnelles m'a paru la préface nécessaire de l'histoire des diverses écoles de peinture qu'embrasse la grande école italienne.

(1) Il es bien remarquable qu'un fait absolument analogue s'est passé dans l'histoire de la musique. Le plain-chant, connu sous le nom de chant grégorien, fut établi par le pape Saint-Gr goire, à la fin du sixième siècle. Il venait sans doute du Bas Empire, où l'on connaissait dès longtemps le *Cantique de Saint-André*. Ce plain-chant dura sans interruption, ni altération, ainsi que la peinture des Bysantins, jusqu'à l'époque de la renaissance, de manière que le cantique de Saint André fut exactement comme la Vierge de Saint-Luc. Suivant l'observation de M. Fétis, ce ne fut qu'à la fin du quatorzième siècle que l'on commença, non point encore à changer le plain-chant, mais à le mettre en parties, en canons, le couvrir d'ornements recherchés et de mauvais goût, vraies subtilités scholastiques, qui faisaient appeler le meilleur musicien, *musicus argutissimus*. Il fallut aller jusqu'au delà de 1530, à mille ans d'intervalle, pour que Palestrina créât enfin la grande musique d'église, et que Monteverde fit les pr mi s essais d'opéra. Ils sortirent aussi de la science uniforme, vaine, morte, des arrangeurs du plain-chant traditionnel, p r entrer dans la pensée personnelle, libre et vivante, pour entrer dans *l'expression*.



L'AUMONE DE POLICHINELLE.

Nouvelle.



Toute la population de Marseille était assemblée sur le port, le 15 mars de l'année 1735. Une cérémonie grave, noble et touchante allait avoir lieu. Les religieux Mathurins ramenaient d'Alger, de Tunis, de Maroc et de Tripoli les esclaves chrétiens qu'ils avaient rachetés. Le vaisseau qui portait les pères rédempteurs et les pauvres captifs était entré la veille dans la rade, et son arrivée avait été signalée aussitôt, au grand contentement d'une multitude de familles qui espéraient retrouver des parents et des amis parmi les malheureux dont une magnanime charité avait brisé les fers.

Le clergé de toute les paroisses de Marseille, précédé des nombreuses confréries d'hommes et de femmes, avec leurs bannières, la magistrature, l'intendant de la province, le gouverneur à la tête de son état-major, l'évêque et son chapitre, les régiments de la garnison s'étaient rendus sur le port, qu'une immense population avait envahi dès la pointe du jour. Les navires stationnés dans la rade avaient hissé leurs pavillons nationaux en signe d'allégresse, et des décharges d'artillerie étaient tirées de cinq minutes en cinq minutes par tous les forts de la ville, et mêlaient leur tonnerre au son des cloches de toutes les églises.

Les captifs rachetés et les pères de la Merci débarquèrent enfin sur la plage. On voyait plusieurs de ces infortunés, qui portaient encore des marques de la barbarie de leurs maîtres, baiser en se prosternant la terre de France qu'ils n'espéraient plus revoir. D'autres appelaient en pleurant de joie les parents qu'ils reconnaissaient dans la foule; des larmes d'attendrissement coulaient de tous les yeux, et, au milieu de cette béatitude universelle, les vénérables religieux, auteurs de tant de félicité, marchaient calmes, silencieux, à travers cette foule, qui les comblait de bénédictions.

Le cortége alla entendre une messe d'actions de grâces à la cathédrale; puis chaque captif fut rendu à ses amis, à ses parents. Ceux qui n'avaient ni parents, ni amis dans la capitale de la province, furent recueillis par les bourgeois, qui les mirent en état, au bout de quelques jours de repos, de retourner dans leurs familles.

Un grand nombre d'étrangers avaient assisté à cette cérémonie touchante, tous avaient payé un tribut d'admiration à l'intrépide charité, au dévouement sublime des religieux de la Merci. Lorsque la cérémonie fut terminée, un de ces étrangers, qu'à son accent et à son costume on reconnaissait pour Vénitien, s'approcha du plus âgé des religieux.

— Parlez, monsieur, fit le religieux: je suis tout prêt à répondre.

— Si je ne me trompe, le nombre des captifs que vous avez ramenés s'élève à plus de deux cents?

— Oui, monsieur.

— Combien en reste-il dans les fers en Afrique?

— Hélas! monsieur, plus de six cents encore, répondit le religieux en soupirant. Les aumônes que nous avons reçues dans ces dernières années n'ont pas été considérables; nous n'avons pu racheter cette fois que les vieux esclaves chrétiens; encore a-t-il fallu que trois de nos frères restassent en otages pour que nous pussions ramener trois malheureux captifs italiens que l'âge et les infirmités allaient vraisemblablement conduire au tombeau.

— Trois captifs italiens! interrompit l'étranger; et de quelle partie de l'Italie, s'il vous plaît?

— Ils sont, je crois, de Sicile.

— Leurs noms?

— Je vais vous les dire, repartit le religieux, car je crois avoir ici la liste de nos malheureux frères.

Le père de la Merci fouilla dans sa longue robe de bure et en retira une longue pancarte de parchemin. — Voici les noms que vous désirez connaître, dit-il après avoir rapidement parcouru la liste. D'abord Paolo Bancolo, âgé de 86 ans, receveur des tailles et gabelles à Palerme, pris dans l'île de Syra en 1700.

— O ciel! s'écria l'étranger, vos yeux ne vous trompent-ils pas, mon révérend père? Est-ce bien le nom de Paolo Bancolo qui est tracé sur ce papier?

— Lisez vous-même, monsieur, répondit le religieux.

— Paolo Bancolo! oui, oui, c'est bien cela! Oh! dites-moi, dites moi, monsieur, où est-il ce vénérable vieillard? où est-il? je vous supplie de me dire où il est?

— Paolo Bancolo, repartit le religieux étonné de la révolution qui s'était opérée dans la physionomie de l'étranger, est en ce moment chez le comte de Langeron, gouverneur de Marseille. L'intrépide et généreux Langeron, ne se contente pas de se montrer plein de courage et de dévouement quand la guerre et la peste déchirent le sein de la patrie, il veut encore être le grand hospitalier de Marseille quand la paix et la prospérité y règnent enfin. Oui, je vous le répète, Monsieur, Bancolo a trouvé un asile dans le palais du gouverneur, il n'en sortira que pour monter sur le navire qui le ramènera dans sa patrie.

— Oh! mille fois merci, mon révérend père! répondit l'étranger en baisant avec enthousiasme les mains du religieux; mais je désirerais vous revoir; où vous trouverai-je?

— A mon couvent, qui se trouve à quelques pas d'ici. Vous demanderez le père gardien.

— Au revoir donc mon révérend père.

Et l'étranger gagna à toutes jambes la rue qui conduisait au palais du gouverneur. Ce ne fut qu'au moment de sa retraite que le religieux s'aperçut que deux laquais couverts d'une riche livrée le suivaient à une distance respectueuse.

Il était nuit close : déjà la cloche du couvent des Mathurins appelait les religieux au chœur pour célébrer l'office du soir, lorsque le portier vint avertir le père gardien que deux étrangers l'attendaient au parloir.

Il s'y rendit, et il reconnut dans l'un des deux visiteurs l'étranger qui lui avait parlé le matin, l'autre était Paolo Bancolo, le vieux captif; mais l'extérieur de ce dernier avait subi une métamorphose complète. Il avait quitté les haillons de l'esclavage pour revêtir les somptueux habits de l'homme opulent. Il embrassa tendrement le père de la Merci, et lui exprima encore une fois sa profonde reconnaissance.

— Paolo Bancolo, lui répondit le père gardien, Dieu, après tant de cruelles calamités et de longues tortures, vous réservait, à ce qu'il paraît, une grande et heureuse existence. Bénissez-le, Bancolo, et n'oubliez pas, dans la brillante position où vous semblez être, que nous avons laissé là-bas des malheureux qui pleurent et qui soupirent après leur liberté et leur patrie.

— Oh! non, Monsieur, répondit l'étranger; Paolo Bancolo n'oubliera pas ses compagnons d'infortune et de captivité, et il essaiera, autant qu'il est en lui, d'alléger leurs souffrances et de briser leurs fers. Il en prend aujourd'hui l'engagement devant vous, et c'est moi, moi son fils, qui suis son garant.

— Vous êtes le fils de Bancolo, Monsieur? demanda le religieux.

— Oui, Monsieur, et le ciel jusqu'à ce jour m'avait privé du bonheur de voir mon père, qui fut ravi à sa famille lorsque j'étais encore au berceau.

Le religieux leva les yeux au ciel.

— Huit jours après ma naissance, continua l'étranger, mon père, qui, comme vous le savez, était receveur des tailles et des gabelles à Palerme, fut invité à se rendre dans l'île de Syra par quelques négociants grecs auxquels il avait été assez heureux pour rendre des services importants. Il s'embarqua dans le port de Catane; depuis ce temps notre famille n'en a plus entendu parler. Ma mère envoya à Syra des personnes de confiance : les négociants grecs affirmèrent que non-seulement ils n'avaient pas vu mon père, mais encore qu'ils l'avaient cru mort, et jugez de mon étonnement et de mon bonheur, lorsque ce matin le nom de Paolo Bancolo fut prononcé par vous! Le nom, l'âge, la date de la captivité, tout me faisait croire que le pressentiment de mon cœur ne me trompait pas. J'ai couru chez M. de Langeron, j'ai vu le pauvre captif, et bientôt je pressais mon père dans mes bras.

— Les décrets de la Providence sont impénétrables! s'écria le religieux. Mais vous, Paolo, n'avez-vous donc pas pu faire savoir à votre famille que vous existiez encore?

— Des corsaires de Tunis nous prirent à quelques lieues au large et en sortant du port, répondit le vieillard, et une fois arrivés à Tunis ils nous vendirent au Dey, qui nous envoya à plus de soixante lieues dans les terres travailler aux fortifications d'une ville de guerre, et je n'ai dû qu'à mon grand âge de revenir à Tunis, où vous m'avez racheté, mon révérend père, par l'échange d'un de vos jeunes religieux.

— Mon révérend père, interrompit vivement le fils de Paolo Bancolo, combien croyez-vous qu'il faille d'argent pour racheter les six cents esclaves chrétiens qui se trouvent encore en Afrique?

— Les mahométans sont de rudes marchands d'hommes, repartit le père gardien, et ils sont insatiables et rapaces : pourtant je crois qu'avec 500,000 livres on pourrait venir à bout de délivrer tous nos frères.

— Eh bien! mon révérend père, reprit l'étranger, il ne tient qu'à vous de recevoir cette somme. Vous ne craignez pas les voyages?

— Les trois quarts de ma vie, répondit le religieux, se sont passés dans des pays différents; j'ai vogué sur la mer, j'ai parcouru les déserts de l'Afrique, toujours soutenu par la confiance en Dieu et par l'amour du prochain : jugez, Monsieur, si je reculerais devant l'idée d'entreprendre un nouveau voyage qui aurait pour résultat la rédemption de tant de malheureux!

— Trouvez-vous donc à Venise la veille du mercredi des Cendres de l'année prochaine, repartit le fils du captif, au palais Orsini, sur la place Saint-Marc; j'irai vous y rejoindre. Songez-y bien, je vous attendrai, et de votre exactitude dépendra le salut de vos frères d'Afrique. Adieu, mon révérend père.

Et après avoir embrassé cordialement le digne religieux, les deux Bancolo se retirèrent. A la porte du couvent un magnifique équipage les attendait et les entraîna rapidement sur la route d'Italie.

Le Mardi-Gras de l'année suivante, le théâtre de la Fenice, à Venise, présentait le coup-d'œil le plus magnifique et le plus ravissant. Les huit rangs de loges occupés par tout ce que l'Italie renfermait de jeune, de beau, de riche et d'illustre étaient resplendissants de clarté. Vingt-quatre mille bougies brûlaient sur douze cents candelabres d'argent doré, et aux rayons de ce soleil artificiel scintillaient des miroirs de diamants, des nœuds d'escarboucles, des diadèmes de perles, des chaînes d'émeraudes et d'améthystes, des carcans de topazes et de rubis, des camées enchassés dans l'or vierge. Toutes les contrées de l'Italie semblaient s'être donné rendez-vous à la Fenice : c'était un véritable congrès artistique. On reconnaissait les dames romaines à la pureté des lignes de leur visage, les Bolonaises à leur sourire gracieux, les Milanaises à leurs corsages mignons, les Napolitaines à leurs regards ardents, les Mantouannes à la blancheur de leur peau, les Florentines à leur chevelure et à

leur taille. Au milieu de toutes ces femmes célèbres à plus d'un titre on remarquait les illustrations de l'antique et de la jeune Italie : les descendants des Gracchus, des Scipions, des Sforce, des Médicis, les successeurs des Michel-Ange, des Titien, des Caravage et des Bernin. Science, arts, noblesse, dignités, puissance intellectuelle se trouvaient là pêle-mêle dans un paradis mythologique où le PLAISIR, ce grand monarque du monde, présidait sur un trône de saphirs entre ses deux ministres favoris, la mode et le bon goût.

Les costumes si pittoresques de l'Italie avaient déjà entièrement disparu vers le milieu du 18e siècle; mais cependant, malgré l'invasion des modes françaises, chaque pays avait conservé un cachet national. C'est ainsi que les dames vénitiennes portaient sur le sommet de leur chevelure l'aigrette mauresque, et les dames de Sienne et de Florence le pectoral de pourpre émaillé d'étoiles d'or et d'abeilles d'argent. Les hommes étaient tout à fait vêtus à la française, et l'ancienne dague milanaise, le vieux poignard romain, étaient remplacés par ces élégantes épées à poignée d'acier que nos pères portaient avec tant de grâce et d'élégance.

Les dames aussi, elles, avaient leur épée à la ceinture : c'étaient d'énormes bouquets de roses, de grenades, de fleurs d'oranger, de jonquilles, de lys et de tubéreuses qu'elles effeuillaient en se jouant avec leur flacon d'eau de senteur, de telle façon qu'une pluie de fleurs semblait incessamment descendre des loges sur le parterre et transformait les têtes des jeunes patriciens qui s'y pressaient, en pelouse mobile ou en flots diaprés, selon le caprice ou l'émotion de cette foule choisie.

Les seules joies du Carnaval n'avaient pas suffi, en effet, pour convoquer cette magnifique assemblée. Un attrait irrésistible s'était mêlé à la soif des plaisirs annuels. La renommée avait proclamé dans toutes les parties de l'Italie la prochaine retraite du célèbre Polichinelle de Venise. Pour la dernière fois le seigneur Bancolo devait paraître dans tout l'éclat de sa gloire et de son talent sur le théâtre de la Fenice, et l'Italie tout entière, prodigue de couronnes et d'ovations, de dithyrambes et de palmes, s'était levée comme un seul homme pour venir payer à l'artiste qui avait si longtemps présidé à ses plaisirs le tribut de sa gratitude et de son admiration.

Le caractère de Polichinelle est un type. Polichinelle est l'abrégé des vices et des vertus de l'humanité. Égoïste, présomptueux, avare, batailleur, poltron, incrédule et superstitieux, on le voit aussi généreux, sensible, philosophe et prodigue, selon les temps et les circonstances, mais, soit dans le vice, soit dans la vertu, il est toujours doué d'une admirable bonhomie; sa logique, tant soit peu grossière, est vraie, naturelle, saisissante; ses actions sont empreintes d'un comique merveilleux; et son langage n'est pas moins original que sa personne. La figure de Polichinelle est hiéroglyphique. Il porte sur sa face toutes les grandeurs et toutes les misères de l'humanité; son nez est aquilin, c'est le symbole du courage, mais il est dénaturé par de petites protubérances qui témoignent de son intempérance. Il a le front haut et large comme le Jupiter Olympien, mais la charrue des passions a tracé de profonds sillons sur cette noble enveloppe de l'intelligence; ses yeux sont grands et bien fendus, mais ses paupières sont rouges et saillantes comme celles d'un vieil aigle qui s'est trop complu à regarder le soleil. Sa bouche est belle et vermeille, ses dents sont blanches; mais le sourire, qui est à la bouche ce que l'expression est aux yeux, a quelque chose de sardonique et d'infernal. Polichinelle a les cheveux blancs et sa taille est difforme; mais son air est si enjoué, son esprit si pétillant et si vif qu'on ne s'aperçoit pas de ses défauts, si toutefois l'âge et les infirmités peuvent être mis au rang des défauts. Et le personnage de Polichinelle est encore une leçon vivante, si l'on considère que la laideur de son corps s'efface devant les saillies de son esprit et la rustique et franche pétulance de ses manières.

Bancolo, en homme supérieur, avait senti, dès son entrée dans la carrière, tout le partit qu'un véritable artiste pourrait tirer de ce personnage multiple. Il s'était appliqué à étudier ce caractère, et il avait si bien réussi à surprendre toutes ses faces, il s'était si courageusement incorporé dans son essence que le comédien disparaissait et que le public ne voyait plus, n'applaudissait plus que Polichinelle. Bancolo reçut le prix de tant de persévérance et de tant d'efforts. Il fut proclamé le premier Polichinelle de l'Italie, et ceux de Naples, de Palerme, de Bologne, de Pise et de Florence furent obligés de le reconnaître pour maître. Sa réputation grandit avec ses succès, elle traversa les Alpes et les Pyrénées : on voulut voir Polichinelle à Madrid, à Vienne, à Paris, à Berlin, Bancolo parcourut toute l'Europe, moissonna de l'or et de la gloire; mais il revint, fils soumis et reconnaissant, apporter à sa patrie, comme un pieux holocauste, le dernier éclat d'un talent qu'il voulait retirer du monde. — Nous ne verrons plus Bancolo! — C'est la dernière fois qu'il joue. Il nous fait ses adieux ce soir. — Quelle perte pour la Fenice! Quel deuil pour l'Italie tout entière!...

Depuis que cette bonne et pauvre Italie ne produisait plus de héros et de grands artistes, la perte d'un Polichinelle, d'un Arlequin ou d'un Scaramouche était mise au rang des calamités nationales.

C'était partout un concert de plaintes et de doléances; et cependant les femmes souriaient à l'abri de leurs éventails de dentelle; l'orchestre, un orchestre digne de l'Olympe, répandait des flots d'harmonie. Des glaces, des sorbets délicieux circulaient sur des plateaux de cristal, portés par des valets éthiopiens, et l'averse de fleurs ne cessait pas de tomber sur les épaulettes d'or, sur les brillants uniformes, sur les dragonnes des jeunes officiers du parterre.

Bancolo se surpassa ce soir là. Il fit rire aux éclats, puis pleurer à chaudes larmes. Tantôt vingt mille mains applaudissaient avec fureur, et c'étaient des exclamations : *Bravo! bravo! per Baccho! bravissimo!* Tantôt dix mille mouchoirs couvraient tous ces visages si joyeux tout à l'heure, et alors c'était un silence solennel qui n'était troublé que par des soupirs. Vus du haut de la salle, tous ces visages de femmes, cachés par ces voiles blancs, paraissaient appartenir à ces momies royales qui dorment, chargées d'atours et de joyaux splendides, dans les cavernes de la pyramide de Giseh.

Le Bancolo avait arrangé en drame ses propres aventures. Polichinelle, en proie à la bonne et à la mauvaise fortune, après avoir été orphelin et mendiant, marquis et prêteur sur gages, marin et soldat, prélat et marchand, finissait par retrouver son vieux père captif chez les Marocains. Et dans toute cette Odyssée il y avait des scènes à faire sauter de joie les petits enfants, il y avait des scènes à faire pleurer les hommes; on passait subitement de l'allégresse la plus vive à l'attendrissement le plus profond. Le bancolo était un grand magicien; il semblait tenir dans sa main le cœur de cette multitude, et, le pressant à volonté, en faire sortir des larmes et des rires.

Le drame eût un succès fou. La toile baissée, des milliers de voix s'élevèrent comme un tonnerre et demandèrent : « Bancolo! Bancolo! l'illustrissime Polichinelle ! qu'il vienne ! qu'il paraisse ! »

Et les mouchoirs s'agitaient, les bras s'élevaient; toute cette foule était haletante de plaisir, d'émotion et de bonheur.

Bancolo parut en habit de combat, en habit de triomphe, en habit de Polichinelle.

Les cris, les trépignements de joie redoublèrent, les vivat partirent de tous les coins de la salle. On eût dit, à voir toute cette liesse, tout ce bonheur, que Venise avait reconquis le sceptre des mers et qu'on allait célébrer de nouveau les fiançailles de son doge avec la mer Adriatique.

« Vivat! vivat Polichinelle ! » criaient mille voix comme on criait autrefois : Vivat! vivat Othello! quand l'illustre Maure apparaissait dans les lagunes sur sa galère capitane, entouré de ses soldats es-

clavons, qui portaient, immobiles comme des cariatides, les drapeaux ruisselants d'or et de sang arrachés aux bataillons turcs.

Cependant Bancolo ôta son masque; il parut pour la première fois avec sa figure d'homme devant cette foule ivre d'enthousiasme et de plaisir. Puis il fit signe qu'il voulait parler. Aussitôt les mains cessèrent de battre, les oreilles se dressèrent comme pour saisir une harmonie nouvelle, et un silence profond s'établit d'un bout à l'autre de la vaste salle. Bancolo s'avança vers les trois cents lampes de feu qui brillaient à la rampe, salua trois fois le public et dit d'une voix émue :

«Messieurs,

« Vous voyez devant vous un homme pénétré de reconnaissance des bontés que vous avez eues pour lui. Vous couronnez, Messieurs, ces bontés ineffables par les témoignages flatteurs que vous daignez me donner aujourd'hui. Si j'ai été assez heureux pour vous plaire pendant près d'un quart de siècle, si mon faible talent à pu trouver grâce devant vous, j'en rends grâces à celui qu'on ne peut nommer ici sans irréverence. Oui, Messieurs, j'en rends grâces à celui dont la puissance infinie sait, quand il lui plait, doter un pays de guerriers illustres, d'artistes admirables, de personnages vertueux. Le divin ouvrier qui a si richement répandu sur notre terre ces vases d'élection vous avait jeté un pauvre vase de terre; c'est moi. Vous l'avez reçu, vous l'avez accepté, Messieurs, et vous l'avez paré de toute la splendeur qu'on accorde à ce qui est rare et précieux. Recevez, Messieurs, tous mes remercîments, ou plutôt acceptez et conservez le souvenir de ma reconnaissance éternelle. J'emporte dans ma retraite une idée bien consolante, celle de n'avoir jamais fait le mal et d'avoir contribué, autant que je l'ai pu, à adoucir et soulager les douleurs de notre patrie. Adieu, Messieurs. »

De nouveaux bravos retentirent encore; mais cette fois aux acclamations de tout genre vint se joindre une nouvelle manifestation de simpathie et d'intérêt. Toutes les femmes jetèrent leurs bouquets sur la scène; des palmes, des sonnets, des vers de toutes mesures, en anglais, en italien, en français, tombèrent des cintres aux pieds de Polichinelle. On vit même des princes et des marquis arracher les décorations qui ornaient leurs poitrines et les jeter en signe d'honneur à celui qui avait si bien compris la noble mission du comédien.

Bancolo s'inclina; il pleurait. Il leva la main, et le silence se rétablit aussitôt.

« Messieurs, dit Bancolo, aujourd'hui est le dernier jour du carnaval de Venise; dans une heure cette salle superbe va être tranformée en salle de bal et vous allez y revenir sous des costumes divers : le grand seigneur y paraîtra en berger, la noble châtelaine en bayadère, le page en barbon, la jeune fille en duègne; tous les âges, toutes les conditions, tous les états vont être intervertis jusqu'aux premiers rayons de l'aurore.

On va bien s'amuser!.. Que de danses légères! que d'émotions ardentes! que de félicité! que de bonheur!.. Mais avant de nous livrer à ces plaisirs, ne trouverez-vous pas bon qu'un comédien qui vient de déposer son masque de théâtre vous supplie de préluder par une bonne et sainte action aux divertissements de la nuit? Messieurs, tandis que vous danserez ici au milieu des parfums, aux accords d'une musique enivrante, tandis que vous presserez la main d'une femme aimée, d'une sœur ou d'une épouse, il y a là-bas, en Barbarie, des chrétiens, des frères qui languissent, qui meurent dans l'esclavage, et qui tendent vers nous, pendant leur lente et cruelle agonie, des bras meurtris par les fers de l'infidèle! Messieurs, au nom du Ciel! secourons-les; mettons, vous, le plaisir que vous allez goûter cette nuit, moi la liberté que je vais installer au milieu de mes lares, sous la sauvegarde d'une bonne œuvre. Il y a sur la place de Saint-Marc un bon religieux de l'ordre de la Rédemption qui recevra nos offrandes. J'y vais : imitez-moi, Messieurs, et vous, nobles dames! et que, pour la première fois peut-être, la voix de Polichinelle soit venue en aide au triomphe de la charité chrétienne. »

Tout le monde se leva. Polichinelle descendit gravement les degrés du théâtre, suivi par cette foule étincelante, qui fut saluée par les acclamations du peuple, et le cortége arriva ainsi, escorté par les gondoliers, qui avaient voulu lui servir de gardes-d'honneur jusqu'à la place Saint Marc.

Au seuil du palais Orsini, le vénérable père de la Merci était assis sur un siége d'ivoire, à sa droite était le protonotaire apostolique, à sa gauche un sénateur de la république. Tout autour d'eux brûlaient des lampes d'argent, et la salle du palais des anciens gonfaloniers, où ils se tenaient, était tendue de magnifiques tapisseries. Les dalles étaient cachées sous de moelleux tapis de Turquie.

Il entra, déposa une bourse remplie d'or devant le père de la Merci et lui dit à voix basse :

— Mon révérend, j'acquitte ma parole et la rançon de mon père, Priez pour qu'un jour Dieu daigne accepter la mienne.

— Mon fils répondit le pieux Mathurin, on fait son salut dans tous les états, et, je puis vous l'assurer, de toutes ces offrandes que je vais recevoir, L'AUMONE DE POLICHINELLE ne sera pas la moins agréable à Dieu.

L'entraînement était tel qu'on vit les plus belles et les plus élégantes dames jeter sur la table où l'on recevait les aumônes des bagues, des bracelets, des anneaux, des parures, des éventails incrustés de diamants et d'autres joyaux de prix. Le peuple qui imite volontiers les bonnes actions, se mit de la partie, et, en moins de quelques semaines, le bon et respectable père de la Merci revint à Marseille avec les fonds nécessaires pour racheter non-seulement tous les esclaves chrétiens qui se trouvaient dans les régences de Maroc, de Tunis et d'Alger, mais encore ceux qui étaient retenus sur les côtes de la Thrace et de la Propontide.

◊◊◊◊◊◊

LES COMPOSITIONS DE M. DUJARDIN,

POUR LE HUGO VAN CRAENHOVE

DE M. CONSCIENCE.



Le *journal d'Anvers* publie la note suivante sur les DESSIN AU TRAIT, de M. Dujardin, — qu'il appelle des *dessins au contour*. Les observations générales dont il fait précéder ces articles ne sont pas mieux raisonnées que l'expression *au contour* dont il se sert. Il n'y a pas de dessin sans contour; l'expression est donc impropre. Le dessin gravé au trait n'est pas non plus exclusivement réservé à l'Allemagne; la France et l'Angleterre nous ont donné des œuvres assez rémarquables en ce genre pour qu'il ne soit pas permis de l'ignorer. Tout l'œuvre du Reveil, de Flaxmans, de Girodet, et plus récemment, les belles publications de Govard sur le musée de Versailles, etc., sont des œuvres qui attestent que ce genre de gravure y est parfaitement cultivé. Quoi qu'il en soit, voici toujours ce que dit ce journal des compositions nouvelles de M. Dujardin.

« Les plus grands artistes d'Allemagne cultivent un genre de dessin, qui a contribué d'une manière remarquable à rendre leurs noms populaires et à répandre parmi les classes moyennes le goût éclairé et l'amour des arts. Nous entendons parler de la gravure au contour, dont l'exécution rapide et peu cou-

teuse permet à l'artiste de multiplier ses créations et de les reproduire à un grand nombre d'exemplaires, sans être arrêté par le temps considérable qu'exige l'achèvement de toute œuvre artistique.

» Plusieurs artistes allemands se sont acquis une grande réputation par leurs magnifiques compositions au contour : sans parler de Cornelius et de la plupart des grands peintres, qui s'en servent pour la reproduction de leurs plus importants travaux, on peut citer des spécialités telles que Moritz Retsch Genelli et autres, dont les créations spirituelles et souvent sublimes n'ont jamais eu d'autres expressions que la gravure au trait.

» Le goût de ce genre, qui joint au mérite de livrer à tous l'œuvre originale du maître, celui de le mettre par le prix à la portée de chacun, est tellement répandu parmi nos voisins d'outre-Rhin, que grand nombre des familles bourgeoises achètent presque tous les contours d'artistes connus qui paraissent, et se forment ainsi, à peu de frais, une bibliothèque artistique où tous les maîtres du pays prennent leur place, prêts à dérouler au regard de l'amateur leurs plus intimes et plus fraîches inspirations.

» Si nous appelons bibliothèque une collection de gravures au trait, telles qu'on les fait en Allemagne, c'est qu'en effet les artistes de ce pays, qui s'adonnent plus spécialement à ce genre, font plutôt des livres pittoresque que des estampes. Ils s'emparent d'une œuvre littéraire, jouissant d'une popularité générale parmi leurs compatriotes, et en rendent chaque scène par le dessin, y ajoutant ce que leur propre génie leur inspire pour relever davantage la création du poëte ou du prosateur. Ces dessins, publiés, forment un album de pages nombreuses dans lequel on peut lire de nouveau, en une suite de représentations vivantes, toute l'œuvre traduite. C'est ainsi que Moritz Retsch, en illustrant le chant de la cloche de Schiller, est parvenu à composer un album de dessins au contour, œuvre remarquable, dans laquelle la profondeur de la pensée le dispute au charme de l'invention, à la vérité de l'expression.

» La gravure au trait, en tant qu'elle reproduit des dessins que l'artiste lui-même a faits au contour, est un genre qui méritait d'être cultivé en Belgique, dans le but de rendre plus populaires non-seulement les noms de nos artistes, mais encore la parfaite intelligence de leurs œuvres et de leur manière individuelle de traduire leur pensée.

» Déjà un de nos compatriotes, M. Dujardin, a donné au public un échantillon de la composition au contour, en illustrant de 20 planches in-4° l'ouvrage *Hugo van Craenhove* de M. Conscience. Cette illustration, quoique n'étant que le premier essai dans un genre presqu'inconnu en Belgique, a été accueillie avec une faveur marquée et tout le monde s'est plu à reconnaître, que parmi ces 20 planches la majeure partie témoignaient d'un talent peu ordinaire d'invention, de composition et de dessin.

» Tandis qu'en Belgique le jeune artiste se voyait encouragé à persévérer dans la voie qu'il venait de s'ouvrir, le pays où ce genre a déjà produit de grandes célébrités ne dédaignait pas de s'occuper sérieusement de l'œuvre de notre compatriote. La maison Baumer et Stienen a réuni et publié les compositions de M. Dujardin en un album particulier avec explications allemandes; le libraire Carl Lorck, de Leipzig, a fait réduire les mêmes dessins et les a publiés sur une moindre échelle dans une traduction de l'œuvre flamande.

» Nous avons cru utile d'entrer dans ces quelques détails sur la gravure dont il s'agit et sur le premier essai de M. Dujardin, afin que l'on attache à la nouvelle que nous allons donner, toute l'importance qu'elle mérite sous le rapport de l'art.

» Enhardi par le succès qui vient de couronner ses premières tentatives, M. Dujardin, dont la modestie égale le talent, s'est mis à l'œuvre depuis une année, et, mettant à profit les heures perdues du peintre, il vient d'achever une collection de 64 grandes compositions in-4°, dont la publication doit commencer bientôt.

» Peu de personnes ont vu ces nouvelles créations de notre concitoyen; nous avons été du petit nombre de ceux dont l'artiste désirait connaître le jugement avant de livrer son œuvre à la publicité. A la vue d'un travail si complet et si beau, nous ne savions trop quoi admirer davantage, du talent ou de l'humilité de l'artiste, qui semblait ignorer lui-même les mérites de son ouvrage. M. Dujardin nous dit qu'un grand artiste d'Allemagne, spécialité dans le genre du contour, à qui il avait montré ses compositions, avait, en lui donnant quelques avis précieux, applaudi à ses efforts et l'avait vivement engagé à cultiver la composition au trait, comme étant une branche importante de l'art dans laquelle il lui était permis d'espérer du succès. Pour nous cette attestation honorable était moins nécessaire qu'à l'artiste; après avoir admiré successivement les nombreuses compositions de la collection que M. Dujardin vient de finir, nous avons sincèrement applaudi à cette révélation d'un talent de premier ordre, qui nous était faite, et nous avons emporté la conviction que les connaisseurs et le public applaudiront comme nous dès que l'œuvre sera mise sous leurs yeux.

» Dans ces soixante magnifiques dessins, l'artiste a pu traduire toutes les formes de sa pensée et de son génie; il y a des scènes d'intérieur, des scènes d'apparat, des scènes de tendresse, des scènes de douleur, des massacres, des batailles, des luttes populaires : compositions naïves de quelques figures seulement, tableaux où fourmille la foule, où chevaux et guerriers, peuple et chevaliers se meuvent et se débattent avec une indescriptible énergie. Partout cependant la même sagesse, la même intelligence de la beauté des lignes, la même science de l'expression et du dessin. Tout parle, tout émeut dans ces admirables compositions; la moindre tête, le moindre geste, le moindre détail concourt visiblement et avec une surprenante harmonie vers l'effet que l'artiste se propose d'atteindre dans chaque dessin.

» A l'exemple de grands artistes d'Allemagne, M. Dujardin a choisi l'une des plus belles époques de notre histoire comme source de ses inspirations, et a voulu que son travail ne fût pas seulement un essai hardi dans le domaine de l'art; mais en même temps une épopée nationale. Les compositions font revivre les personnages et les scènes du roman historique *le Lion des Flandres* de M. Conscience, et nous retracent les revers et les douleurs du comte Gui et de sa famille, les efforts héroïques du peuple flamand pour secouer le joug de l'étranger, les vicissitudes nombreuses de cette lutte glorieuse d'une nation opprimée, et enfin tous les événements de la célèbre bataille des Eperons d'Or, dans laquelle le peuple flamand triompha de toutes les forces réunies de la France.

» D'après ce qui nous a été dit, M. Dujardin gravera lui-même ses compositions afin de remplir entièrement cette condition essentielle de gravure au contour, que le travail original soit rendu avec la plus rigoureuse fidélité. Chaque gravure portera en regard un texte explicatif en plusieurs langues, et le tout formera un superbe album, dont le prix modique et le mode de publication permettront à tout ami de l'art et de la nationalité belge d'en faire l'acquisition.

« Nous nous sentons portés à engager nos compatriotes à protéger cette belle entreprise et à encourager le jeune artiste dans ses consciencieux efforts; d'abord parce que son talent distingué lui donne des droits à nos sympathies; mais bien plus encore pour que le goût de la gravure au contour se répande et que tous nos artistes de réputation se sentent également engagés à donner au public une plus grande part de leurs inspirations intimes, en les traduisant par des moyens d'exécution et des procédés où le temps employé semble n'être qu'un objet très-accessoire.

» En tout cas, nous osons prédire à M. Dujardin un succès mérité. Qu'il édite hardiment son œuvre et la soumette à l'appréciation des connaisseurs; il peut attendre le jugement public avec l'entière confiance que les encouragements et les applaudissements des amis de l'art ne lui feront pas défaut. »

Nous souhaitons ardemment, pour notre part, que l'œuvre de M. Dujardin se réalise, mais nous craignons que dans une époque où les arts sont considérés pour si peu de chose, dans une époque où la politique a tué toutes choses, — même la librairie — nous craignons, dis-je, que le résultat ne soit pas à la hauteur des applaudissements que lui promet le journal d'Anvers.

NÉCROLOGIE.

M. J. Godecharles, un de nos principaux marchands de tableaux modernes, vient de mourir à Amsterdam après une courte maladie.

C'est une perte qui sera vivement sentie par les artistes, qui n'ont jamais eu qu'à se louer de leurs relations avec M. Godecharles, homme intelligent et éclairé, qui savait découvrir le mérite même lorsqu'il n'était pas encore accompagné de la réputation, et qui a toujours encouragé et poussé les jeunes artistes à leurs débuts. M. Godecharles était un homme de cœur, que tous ceux qui l'ont connu ont toujours apprécié et qui sera vivement regretté de tout le monde.

Nous comptons donner prochainement une biographie de ce connaisseur distingué, qui fut artiste lui-même, avant d'être marchand spéculateur.

VARIÉTÉS ARTISTIQUES ET LITTÉRAIRES.

LES PASTELS DE M. ROCHARD.

On a pu remarquer que depuis un an ou deux nos artistes ont repris assez volontiers, un genre de *peinture* oublié depuis longtemps, — les dessins au pastel. Mais on a pu remarquer également que ceux de nos artistes qui se sont livrés à la résurrection de cette branche de l'art se sont plus spécialement occupés de paysage et ont négligé la figure.

M. Rochard a pris le contrepied de messieurs ses confrères, il s'est dit, que le pastel possédait précisément une des plus belles qualités qui contribuent à rendre le portrait agréable, le velouté des tons, et il est parti de ce point de vue pour faire les plus jolis portraits que nous ayons vus en Belgique. Ils nous rappellent tout-à-fait les jolis pastels d'Antonin Moine pour la tournure élégante, les croquis deVidal pour la finesse, et les beaux dessins de Latour pour la vigueur et la puissance du ton. Nous nous rappelons encore avec plaisir le portrait de Francia, notre peintre de marine, exposé au salon de 1848; c'était une œuvre magistrale et fière. Nous ne connaissons guère que les pastels de Maréchal, de Metz, qui puissent, parmi les modernes, être mis en comparaison.

Ces jours derniers, nous avons été appelé à voir de nouveau un groupe de trois charmantes petites têtes de jeunes filles, types de la plus ravissante et de la plus exquise délicatesse. Ce sont les portraits de Mesdemoiselles A. de B*** et A. de R***. Ce n'est pas seulement la grâce et la distinction qui règnent dans ces trois têtes d'anges, réunies dans un même cadre, par la similitude de l'âge, comme par la consanguinité de famille, c'est une finesse de traits, une frai, cheur de coloris, une pureté de lignes qui font le plus grand honneur au talent distingué de M. Rochard. Tout respire la vie et la noblesse; les étoffes sont éclatantes, diaphanes et fraîches; des trois têtes, deux sont blondes, l'autre est brune; toutes les joues sont roses et veloutées; la douceur et la naïveté de la jeunesse pétillent dans ces yeux pleins de bonheur et de malice enfantine; on sent que ce sont des enfants heureux, qui n'ont ni la conscience de leur beauté, ni les ruses perfides de la coquetterie, c'est la naïveté de la nature, belle, radieuse et pure, prise sur le fait. Un ciel d'azur découpe la silhouette de ces trois têtes; mais pour rappeler le printemps de leur âge, le peintre a parsemé son fond de quelques petits nuages roses et blonds comme dans ces beaux jours de printemps où le soleil apparaît radieux et pur à l'horizon. M. Rochard a compris que la poésie ne gâte jamais rien dans un tableau, surtout quand un sujet prête aussi directement à la poésie que celui qu'il avait à traiter. Nous félicitons M. le marquis de B*** d'être l'heureux propriétaire de ce beau pastel et nous adressons nos éloges à M. Rochard, pour le talent qu'il a déployé en cette circonstance. Nous le connaissions déjà comme peintre de miniature fort distingué, nous le saluons aujourd'hui comme peintre de pastel non moins remarquable.

Très-prochainement, nous nous occuperons de la *collection de tableaux* de cet artiste.

Suivant le *Journal de la Belgique*, le système de clôture proposé pour le Parc aurait obtenu l'approbation générale; cela est pour le moins très-contestable. Ce journal ajoute que le projet de grille est en harmonie avec le caractère et le style du Parc. C'est, à notre avis, ce qu'on ne peut sérieusement soutenir.

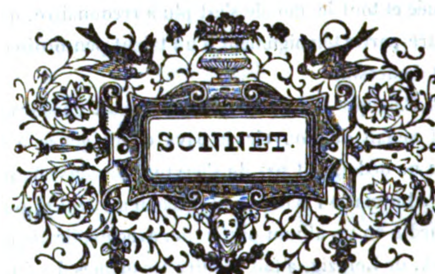
La forme de la grille proposée serait dans le caractère du Parc! Mais de quel caractère sont donc les grilles qui existent déjà autour d'une partie du Parc? Si la grille proposée est dans le caractère du Parc, les deux anciennes ne le sont pas; car celles-ci n'ont aucun rapport avec le spécimen qu'on vient de produire. Or, comment admettre que l'architecte du Parc, M. Guimard, ait placé autour de la plus belle de ses œuvres quelque chose qui ne s'y fût rapporté en aucune façon? Cela n'est pas admissiable.

On a fait un autre essai, en substituant à la première une plinthe de 15 centimètres; mais cette plinthe est encore insuffisante à cause des différences de niveau entre le Parc et l'axe de la rue Royale. En effet, le parc, en face de l'hôtel du prince de Ligne, est de 40 centimètres au-dessus de l'axe de la rue, tandis que, vers l'aubette de la Place Royale, il est à 28 centimètres en contre-bas de l'axe de cette rue. Il n'est possible de surmonter cette difficulté qu'en donnant à la plinthe plus de hauteur; à moins de creuser dans le sol du Parc, dont le niveau est maintenant régulier depuis la Place Royale jusqu'à la rue de la Loi.

Nous reviendrons dans un de nos prochains numéros sur cet objet, qui intéresse vivement tous les habitants de Bruxelles.

On vient de donner, il y a quelques jours, au théâtre du Parc, une petite comédie en vers intitulée : *Les égarements de la jalousie*. C'est faible comme intrigue et particulièrement comme style, bien qu'il y ait par ci par là, quelques idées assez naïves et assez bien tournées. Le nom de M. Wilbords a été proclamé au milieu d'un parterre composé de nombreux amis.

Les vitraux de la cathédrale de Tournai, dessinés par M. J.-B. Capronnier et mis sur pierre par M. J. Dekeghel, avec un texte historique et descriptif par Messieurs Deschamps, vicaire général de l'évêché de Tournai, et Lemaistre d'Anstaing, viennent d'être mis en vente; c'est un grand in-folio atlantique. L'ouvrage complet forme 8 feuilles de texte à deux colonnes et quatorze planches sur pierre. Le texte comprend la description des vitraux, avec des remarques sur l'histoire de la peinture sur verre. Les planches des sept premières verrières représentent les combats de Chilpéric contre son frère Sigebert et l'histoire des donations que Chilpéric fit au chapitre et à l'évêque de Tournai. Ces donations consistent en droits de pontage, de balances, de vin, de bière et de marché, que Chilpéric abandonne au clergé de Tournai. Sur les sept dernières verrières est représentée l'histoire du rétablissement de l'évêché de Tournai par le même Chilpéric. Tout cela est figuré sur ces vitraux et donne les plus précieux renseignements sur les costumes et les usages, sur la vie ecclésiastique et civile de la fin du moyen-âge. La Belgique est pauvre en vitraux, mais cenx de Tournai avec ceux de Sainte-Gudule, à Bruxelles, et de Saint-Jacques, à Liége, passent à bon droit pour des chefs-d'œuvre de la peinture sur verre du XVe et XVIe siècles. Les vitraux de Tournai doivent avoir été fait en 1475 et 1500. L'exécution de ce magnifique ouvrage est supérieure à celle des ouvrages analogues, pbuliés en France. Le coloriage à la main est irréprochable. Les peintres verriers qui ont à faire ou réparer des vitraux du XVe siècle, cousulteront avec profit cette belle publication.



A ***

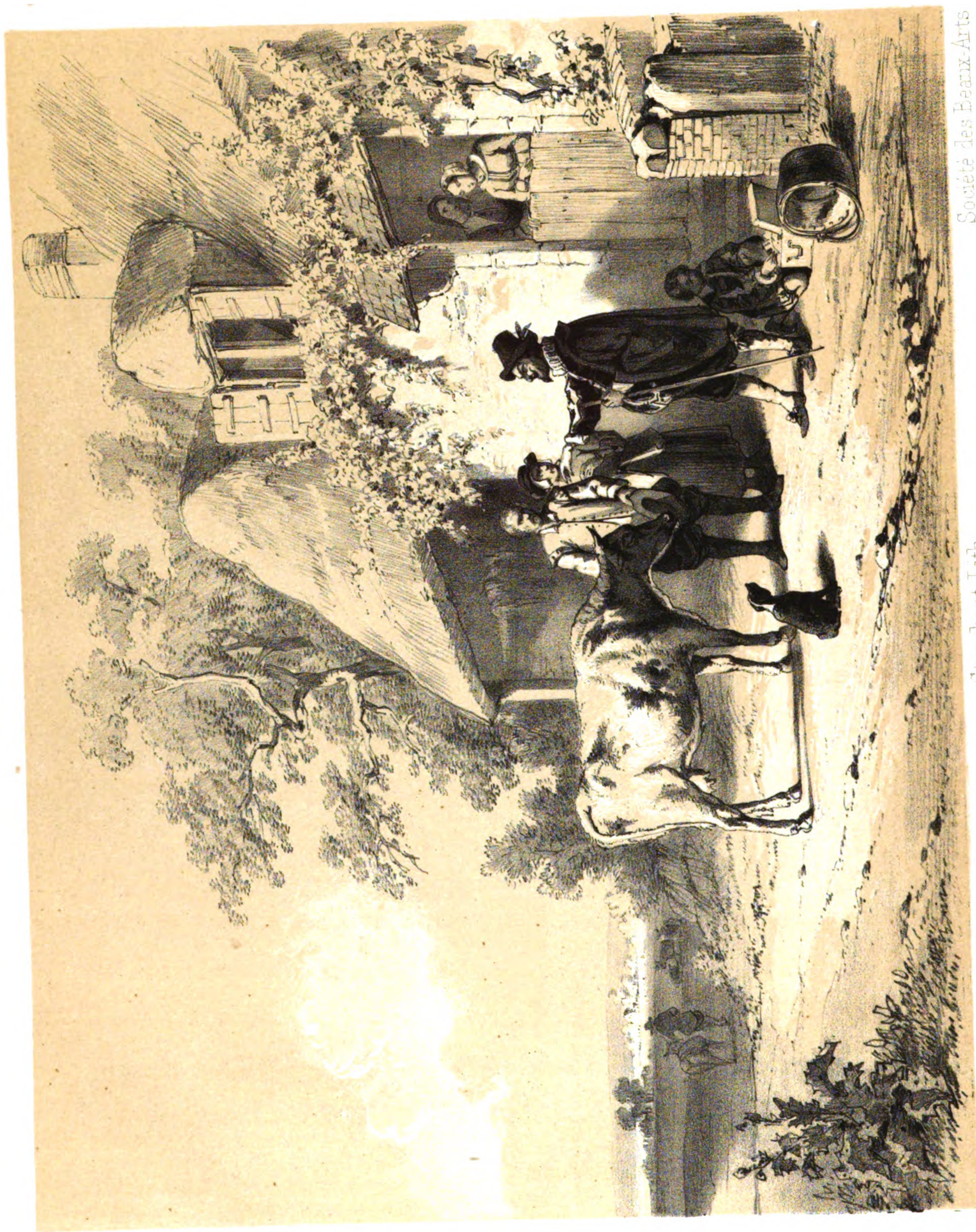
Va, crois-moi, Dieu n'est point un artisan vulgaire
Se reposant, lassé, de son œuvre immortel;
Tout vit dans la nature, et sur notre humble terre
Chaque chose a son but, immuable, éternel;

Et tout ce qui respire — ainsi le veut le Père —
Doit apporter sa part au banquet fraternel;
Pour payer son tribut, la lune a sa lumière,
L'encens a son parfum et l'abeille a son miel;

Pour saluer, au bois, le retour de l'aurore
La tendre Philomèle a son hymne sonore;
Pour enchanter nos nuits l'étoile a sa splendeur;

Lorsqu'il glisse, amoureux, sur les fleurs de la plaine
Pour parfumer Zéphyr, la rose a son haleine,
Et pour t'aimer, moi, j'ai mon cœur!

CH. LAVRY.


Société des Beaux-Arts




Pour se conformer aux usages anciens qui ont assuré le succès du journal, *la Renaissance illustrée* vient de faire l'acquisition des tableaux et des dessins dont la désignation va suivre :

1° Deux tableaux à l'huile, par M. Léonard, artiste belge. L'un représente des ruines éclairées par la lune. Sur le premier plan, des eaux dormantes, sillonnées par une barque où se trouvent quelques passagers. Les reflets argentins de la lune frappent ces personnages, et les eaux elles mêmes reçoivent les miroitements brillants de ce *soleil des nuits*, — comme disent les poëtes qui trouvent toujours mauvais qu'on appelle les choses par leur nom.

Le second de ces tableaux, représente un chemin dans une bruyère. Un groupe d'arbres à droite, un homme couché dessous et un coup de soleil dorant une partie de ces terrains rougeâtres et pleins de bruyères, constituent le premier plan de ce tableau. Dans le fond, des forêts dont la cîme bleue des arbres se perd avec le profil bleuâtre des montagnes et de l'horizon. Ces deux tableaux sont pleins de charmes, d'une grande finesse et révèlent un artiste exercé depuis longtemps.

Une circonstance fatale donnera encore plus d'intérêt à ces deux œuvres. Elles sont *peut-être*, les dernières lueurs d'un beau talent ignoré qui s'éteint. Depuis deux mois environ, l'artiste, qui déjà était privé d'un œil, mais qui cependant y voyait parfaitement, est menacé aujourd'hui d'une cécité complète. C'est au milieu d'un grand tableau que nous lui avions commandé, qu'est venue l'atteindre cette nouvelle infortune. Les cœurs charitables qui comprendront tout ce que doit souffrir un pauvre artiste, arrêté ainsi dans ses rêves de gloire et d'avenir, voudront bien, nous l'espérons, inscrire leur nom en tête d'une liste de souscription que nous ouvrons à dater de ce jour dans nos bureaux. Nous prions les personnes qui ne voudraient pas se déranger de nous faire parvenir de suite leur souscription.

Les deux tableaux de M. Léonard figureront parmi les lots de *la Renaissance*.

2° Un tableau de *Nature morte*, peint par Mme Vervloët de Malines. Il est inutile de faire le panégyrique du talent de Mme Vervloët; ses tableaux, renommés pour leur finesse et leur éclat sont assez connus dans nos expositions. Celui que nous donnerons à nos souscripteurs devait être envoyé à Naples; les événements politiques ont été cause qu'il nous a été permis d'en faire l'acquisition.

3° Le quatrième de nos tableaux à l'huile, représente une petite *Vue de ville*, par M. Van Moor, de Bruxelles. Cet artiste s'est distingué à la dernière exposition de 1848, de manière à nous dispenser de lui adresser de nouveaux éloges. Un de ces jours, nous publierons un dessin de sa vue du *Marché aux toiles de Rouen*, qui est une œuvre tout à fait magistrale et remarquablement bien traitée.

4° Le cinquième tableau de notre collection peinte à l'huile, représente un soleil couchant, par M. Lacomblé. Ce petit panneau est d'un brillant et d'une chaleur excessifs. C'est touché largement et avec adresse. M. Lacomblé est connu comme paysagiste, mais il est également connu comme littérateur. On doit se ressouvenir, qu'un mémoire, sur l'état actuel de *la peinture en Belgique* a été couronné par la *Société des sciences, arts et belles-lettres du Hainaut*, en 1847.

5° M. Musin, peintre de marine est venu ajouter un petit tableau à ceux que nous possédons déjà. C'est *une mer houleuse* avec un navire ballotté par les flots et les brisants. M. Musin excelle dans ces petites compositions, où la manière facile du maître se révèle avec une grande énergie.

6° Un très-remarquable pastel de M. Lauters — *le coup de vent*,— figurera également parmi les lots de 1849. On sait avec quel talent M. Lauters traite ce genre de dessin, qu'il a su élever au niveau de la peinture par la vigueur et la puissance qu'il y déploie.

7° Un petit tableau de Roqueplan, — *la Bouquetière* — reproduit par un peintre belge, complète la série de nos peintures à l'huile; mais les *dessins originaux* sont en assez grand nombre pour mériter un intérêt tout particulier et donner un attrait puissant au tirage des lots de *la Renaissance*.

D'abord, c'est un dessin à la mine de plomb, par M. Robbe, l'un de nos bons peintres d'animaux; ensuite c'est un croquis lavé, par Van Rooy, aussi peintre d'animaux. *La Sultane*, aquarelle, par Van Maldeghem; c'est l'original d'une belle planche à quatre teintes que nous avons publiée dans *la Renaissance*, année courante; après cela, vient une ravissante mine de plomb, par Fielding, peintre anglais renommé. On pourrait même considérer ce dessin comme une aquarelle, car les oiseaux qu'il représente sont coloriés avec cette légèreté et ce goût exquis, qui distinguent les compositions de cet artiste éminent.

Une aquarelle importante de M. Théodore Schaepkens, — *l'église Saint-Servais à Maestricht*, — vient encore rehausser l'éclat du tirage des lots ainsi que deux fort beaux dessins, lavés au bistre et à la sépia. L'un est d'un Hollandais, M. Craegranger, et l'autre d'un Espagnol, M. Carpentero. Puis ensuite viennent les gravures, les albums, les ouvrages illustrés aux reliures élégantes et variées et une multitude de belles lithographies, rehaussées d'après les meilleurs artistes.

L'éditeur de *la Renaissance* s'est particulièrement appliqué à ne point donner aux souscripteurs, des lots semblables à ceux des années précédentes.

Le tirage est définitivement fixé au 5 avril, passage du Prince, n. 11 bis. Les lots seront exposés quelques jours à l'avance.

De nouvelles acquisitions viennent encore d'être faites par nous pour le tirage des lots.

Nous pouvons annoncer à nos lecteurs, comme bonne fortune

un tableau de Francia, notre excellent peintre de marines. On doit se rappeler que M. Francia est un des fidèles de nos expositions, et que chacune d'elles est pour lui l'occasion d'un nouveau triomphe. Sa *scène des Gueux de mer*, exposée au salon de 1848, est encore présente à tous les yeux.

Nous donnerons également à nos lecteurs l'occasion d'apprécier un nouveau talent, celui de M. Deleew, peintre de paysage. En 1847, notre exposition renfermait un tableau de cet artiste, qui est échu en partage à M. le baron de Mooreghem, de Bruges; le petit tableau offert en 1849, ne rendra pas moins heureux son propriétaire.



SOIRÉES AU CHATEAU DE BELOEIL.

PAR M. LE COMTE A. DE LA GARDE,

Auteur des Fêtes et souvenirs du congrès de Vienne.

On venait de recevoir à Belœil les œuvres complètes du feld-maréchal prince de Ligne, richement reliées à Bruxelles et que la princesse destinait au sanctuaire récemment complété par ses soins. Ce sanctuaire est l'appartement du feld-maréchal, dans lequel se trouve rassemblé avec la plus scrupuleuse recherche tout ce qui a rapport à la mémoire de cette haute illustration de la maison de Ligne.

En parcourant quelques-uns des volumes épars sur la table, la princesse s'arrêta à la correspondance, du feld-maréchal pendant le voyage magique qu'il a si bien décrit, alors qu'il accompagnait en Crimée l'impératrice Catherine.

— Ce devait être une femme supérieure et bien captivante que cette marquise de Coigny (1), à laquelle le feld-maréchal adressait des bords de la Mer Noire ces lettres qui coulaient avec tant de charme de sa plume aussi féconde que spirituelle, me dit la princesse, en fixant mon attention sur la poésie du style de cette correspondance.

— J'ai eu l'avantage, répondis-je, de me trouver avec Mme de Coigny, que le prince nommait une Mme du Deffant pour le piquant, une Mme Geoffrin pour la raison, une maréchale de Mirepoix pour le goût; et longtemps avant de connaître le prince à Vienne, j'avais entendu la lecture des lettres dont vous parlez. Mme de Coigny, à la prière qui lui en avait été faite, nous en communiqua les originaux à un souper chez Mme Récamier.

— Un souper, dites-vous, mais je croyais que ce repas n'était plus de mode à Paris.

— En effet, Madame. Mais il semblait à la société de cette époque qu'elle avait tant à redemander à l'existence après les années de terreur et d'angoisses dont elle sortait à peine, que pour en accroître la durée elle en variait les phases. Sans doute, par suite de cette pensée, Mme Récamier ressuscita les causeries intimes, l'abandon plein de charmes des petits soupers de l'ancien régime.

—Puisque votre privilége est ici celui de conteur à la façon de Scheherazade des *Mille et une Nuits*, parlez-nous ce soir des soupers de votre belle amie d'enfance; allons, Monsieur, évoquez vos souvenirs, et remontez vers votre passé fleuri.

— Je vous obéis, Madame. *J'ai vu, je raconte.*

(1) Mme la marquise de Coigny, dont la fille avait épousé le maréchal Sébastiani, était la grand'mère de cette malheureuse duchesse de Praslin, si lâchement assassinée, il y a deux ans.

LES SOUPERS DE Mme RÉCAMIER.

Ce fut une époque curieuse à étudier, intéressante à décrire, que ces courts instants de paix générale qui, en 1802, rendirent à la France ses espérances, et à l'Europe son repos. A peine sortait-on de ce règne d'échafaud qui avait ensanglanté Paris et souillé à jamais les pages de notre histoire. Les autels se relevaient de leurs ruines, les temples étaient rendus au culte, l'activité à l'industrie et au commerce, la prospérité à toutes les familles. Quant à la gloire, l'Italie, l'Égypte, l'Allemagne attestaient qu'elle n'avait point manqué au courage français.

On respirait enfin; et peu à peu l'état social, reprenant son niveau, ramenait, par la fusion des partis, cette urbanité, ces relations charmantes, ces égards réciproques, doux parfum de la vie de salons, qui ont dans ce genre assuré à la France une supériorité de langage et de formes que l'on étudie de toutes parts.

Les étrangers affluaient à Paris, et Mme Récamier qui, par la position de fortune de son mari et par l'éclat de son incomparable beauté, pouvait être considérée comme la reine du jour, se chargeait de faire à ces hôtes divers les honneurs de la capitale de la France. Les étrangers arrivaient donc munis de lettres de crédit pour la maison de banque que dirigeait M. Récamier, et de lettres de recommandation pour la femme célèbre. Aussi, dans les salons de l'hôtel de la rue du Mont-Blanc, se pressaient à l'envi les sommités de tous les points de la France, puis des Anglais, des Russes, des Allemands, des Italiens, des Espagnols, comme si l'Europe tenait à être représentée par tout ce que ces contrées comptaient de personnes éminentes dans la diplomatie. dans les arts, dans les lettres et dans l'aristocratie de naissance ou de fortune.

Ce fut, durant cette période de quelques mois trop vite écoulés, que Mme Récamier ressuscita les soupers du XVIIIe siècle, mais avec quelques modifications.

Les soupers de l'hôtel de la rue du Mont-Blanc n'avaient lieu que les jours d'Opéra. On se réunissait à onze heures après la représentation, pour ne se séparer qu'à une heure du matin, quelquefois plus tard. Alors, ce temps de repos pour le reste de la capitale devenait pour cette société d'élite le signal d'une existence nouvelle, toute intime, toute animée, se composant des souvenirs les plus émouvants, des actualités les plus saisissantes.

Afin de se former une idée de la variété, du mouvement délicieux de ces réunions, que l'on se figure que parmi la foule distinguée qui accourait autour de Mme Récamier, il n'était donné qu'à un aréopage privilégié comme naissance ou comme talent, de prendre place à ce banquet de la nuit. Mais pour les membres de ce club sans égal l'habitude de se voir, le charme de s'entendre, émoussaient bientôt les aspérités des distinctions sociales, et créaient une fraternité intellectuelle, dont la belle hôtesse se chargeait de serrer les nœuds et de cimenter la durée.

L'hôtel qu'habitait Mme Récamier, rue du Mont-Blanc, nº 7, (1) était précédé d'une longue avenue d'arbres dont les branches s'enlaçaient en berceau, et qui aboutissait à une cour spacieuse sur laquelle se développait la façade de l'hôtel.

Des deux côtés de la cour, on voyait à droite un monstrueux chien du Mont-Saint-Bernard, et à gauche dans sa niche un joli petit renard apprivoisé qui m'avait été donné au Raincy par le général Santerre, de révolutionnaire mémoire, et qu'en expiation, j'avais placé vis à vis de la providence des voyageurs égarés au sommet des Alpes,

L'autre façade de l'hôtel donnait sur un jardin dessiné avec un goût exquis, et dû au talent de l'architecte Berteaux qui avait doté Paris et ses environs de créations ravissantes, telles que le Raincy, la Malmaison, Mortfontaine et les plus beaux édifices de la chaussée d'Antin. Bien qu'à cette époque le goût, le luxe, le comfort des habitations n'eussent pas acquis la perfection exquise à laquelle nous sommes parvenus, l'hôtel de la rue du Mont-Blanc était et serait encore aujourd'hui ce que Paris pourrait offrir de plus somptueux, de plus achevé.

On se rappelle sans doute ce qui a été dit sur l'élégante disposition, sur le luxe et la recherche de la chambre à coucher, du boudoir, de la salle de bains, de ce palais magique. Tel était l'éclat de l'ensemble et des moindres détails que l'on eût passé des heures à admirer ce sanctuaire, si la présence de l'idole n'eût captivé tous les regards.

(1) Cet hôtel a été longtemps le siége de l'ambassade de Belgique, pendant que M. le comte Le Hon représentait à Paris le Roi des Belges.

Mais aussi qu'elle était belle cette Juliette cette jeune femme de vingt ans participant par la grâce du maintien, la pureté des formes, au charme pénétrant des madones de Raphaël et à l'irrésistible attrait de la déité de Gnide. Quel doux regard ! quel doux sourire ! Ses beaux cheveux bruns, s'échappant d'un simple fichu de gaze pour ondoyer sur un cou de cygne et sur des épaules d'albâtre, ces mille perfections éparses réunies pour former un ensemble unique, la Galathée de Pygmalion animée par un rayon du soleil.

Pardonnez, pardonnez à mon enthousiasme ; mais vous m'avez dit d'évoquer mes souvenirs ; c'est leur culte que je retrouve. Je ne suis que l'écho de ce que chacun disait alors, de ce que l'on a répété mille fois, depuis cette époque. Oui Juliette fut la plus belle entre toutes. Elle possède par un tact qui n'appartient qu'à elle l'art de faire valoir tous les mérites, de les mettre en relief. Personne ne la quitte sans en être ravi, sans devenir de son admirateur son ami... Mais j'essaie vainement de retracer sa beauté angélique. Que serait-ce si je vous parlais de sa bonté plus angélique encore? Oui des trésors de son sœur, de sa piété, de sa bienfaisance, couronne d'un éclat impérissable qui survit à la fraîcheur du teint, à la fascination du regard et du sourire, et qui, dans ce moment, groupe autour de la recluse de l'Abbaye-au-Bois, autant de fervents admirateurs, d'amis sincères et dévoués que dans les splendides salons de l'hôtel de la rue du Mont-Blanc. Sa vie ressemble aux bienfaits d'une de ces plantes précieuses, dont elle a eu l'éclat, dont elle conserve le parfum.

Mais je reviens à ces soupers et aux lettres du prince à Mme de Coigny, lettres qui eurent un grand retentissement à l'époque où l'orage révolutionnaire ne grondait que faiblement sur Paris, et permettait de s'occuper encore de ces suaves émanations la vie qu'on nomme esprit, causeries, futilités riantes. auxquelles succédèrent trop tôt de sanglantes réalités.

A cette soirée, dans ce charmant boudoir décoré du portrait en pied de Mme Récamier peint par Gérard, se trouvaient réunis Mme de Staël, la princesse d'Olgorouki, la marquise de Coigny, la duchesse de Gordon et lady Georgina sa fille, MM. de Ségur, de Narbonne, le chevalier de Boufflers, Adrien et Mathieu de Montmorenci, Kotzebue, Emmanuel Dupaty et Chazet.

Les précieux autographes du feld-maréchal prince de Ligne, de cet homme qui aspira à toutes les gloires, et dont aucune ne lui fut refusée, ces lettres passèrent de mains en mains; quand ils parvinrent au comte de Ségur, il dit :

— Je reconnais ces letters, je les lui ai vu écrire en Tauride : car vous le savez, j'étais aussi du voyage impérial ; et lorsqu'on vint nous chercher pour assister à un feu d'artifice qui simulait le Vésuve, et coûta deux cent mille francs, le prince écrivit à Mme de Coigny ; « ceux de votre conversation ne » coûtent pas aussi cher, et ne laissent pas après eux la tristesse et l'obscurité » qui suivent toujours les autres. »

Aussi, ajouta M. le comte de Ségur, comme la modestie de Mme de Coigny ne nous permettrait pas de vous lire les phrases galantes, toutes parfumées des souvenirs de Versailles que lui adressait l'aventureux voyageur, moi qui mille fois ai échangé avec lui des missives sérieuses ou légères, je déchiffrerai, aisément une écriture que l'éclair du génie rend parfois indéchiffrable.

On s'assit, on entoura le comte de Ségur, dont je crois encore entendre la voix sonore captivant l'attention d'un auditoire d'élite.

A Madame la Marquise de Coigny.

De Parthenizza.

« C'est sur la rive argentée de la mer Noire, c'est au pied du rocher où l'on voit encore une colonne, triste reste du temple de Diane, si fameux par le sacrifice l'Iphigénie, c'est enfin dans le plus beau lieu et le plus intéressant du monde entier que je vous écris.

» Non, tout ce qui se passe dans mon âme ne peut se concevoir ; je me sens un nouvel être. Echappé aux grandeurs, au tumulte des fêtes, à la fatigue des plaisirs et aux deux majestés impériales de l'Occident et du Nord, je jouis enfin de moi-même, et je me demande pourquoi n'aimant ni la gêne, ni les honneurs, ni l'argent, ni la faveur ; étant tout ce qu'il faut pour n'en faire aucun cas, j'ai passé ma vie à la cour dans tous les pays de l'Europe.

» Envoyé à la cour de France dans l'âge le plus brillant et dans l'occasion la plus brillante, avec la nouvelle d'une bataille gagnée, je ne voulais plus y retourner. Le hasard fait arriver le comte d'Artois dans une garnison voisine de celle où j'inspectais des troupes ; il commence en frère de roi et, finit comme s'il était le mien ; il parle de moi à la reine qui m'ordonne de venir à Versailles. Les charmes de sa figure et de son âme, aussi belles et aussi blanches l'une que l'autre et l'attrait de la société m'y font revenir, et m'y attirent tous les ans. Le goût pour le plaisir m'y avait conduit, la reconnaissance m'y ramène.

» Au camp de l'empereur en Moravie, le roi de Prusse s'aperçoit de mon adoration pour les grands hommes, et m'attire à Berlin.

» Mon fils Charles épouse une jolie petite polonaise, on me fait Polonais. Un évêque, oncle de ma belle fille, se persuade que je serai roi de Pologne si j'ai l'indigénat, quel bonheur, dit-il, pour les Ligne et les Massalski ! il me prend envie de plaire à la nation rassemblée pour une diète ; je parle latin ; la nation m'applaudit ; j'intrigue pour le roi de Pologne qui est lui-même un intrigant, comme tous les rois qui ne restent sur le trône qu'à la condition de faire la volonté de leurs voisins et de leurs sujets.

» J'arrive en Russie ; la simplicité confiante de Catherine le Grand me captive, et c'est son génie qui m'a conduit dans ce séjour enchanté.

» C'est peut-être ici qu'Ovide écrivait. Ses élégies sont de Ponta. Voilà le Pont-Euxin, ceci a appartenu à Mithridate. Oui c'est Parthenizza ; c'est ce fameux cap Partheni où il s'est passé tant de choses ; c'est ici que la mythologie exaltait l'imagination. Catherine lui a rendu le nom de Tauride; et en faveur de mon goût pour les Iphigénies, elle me donne l'emplacement du temple dont la fille d'Agamemnon était prêtresse..... »

La lecture de ce fragment qui peint si bien l'esprit vif et brillant du feld-maréchal fut interrompue par l'arrivée de M. Fox et de sa nièce lady Holland, On renvoya à une autre soirée la suite de la correspondance du prince, pour s'occuper d'une actualité non moins saisissante.

M. Charles Fox, l'illustre orateur, le profond politique, arrivé depuis peu de jours en France, dont il s'était constamment déclaré l'ami, s'était empressé de se faire présenter à Mme Récamier qui l'avait engagé à ses soupers. Ce personnage célèbre, qui s'honorait davantage du nom d'*homme du peuple* mérité par son patriotisme, que de son titre d'*homme d'État*, ce personnage célèbre avait accepté; et le Mirabeau de l'Angleterre venait recevoir à Paris le tribut d'admiration et d'éloges que lui prodiguait, depuis longtemps dans sa patrie, une nation dont il était l'orgueil.

Il s'excusa d'arriver si tard à un souper où il avait brigué l'honneur d'être admis; mais invité par le premier consul à dîner à la Malmaison, ce n'était qu'à grand'peine qu'il avait pu se dérober aux prévenances de Mme Bonaparte et de son mari.

On pense bien que tout l'intérêt se concentra sur le récit que M. Fox nous fit de ses entrevues aux Tuileries et à la Malmaison avec le héros auquel il portait une admiration si sincère.

Je pense qu'il ne sera pas inutile de vous faire d'abord, en peu de mots, le portrait de l'homme célèbre dont je vais reproduire le langage.

Charles-James Fox, né le 13 janvier 1748, était le plus jeune fils de Henry Fox, lord Holland. Membre de la chambre des communes à vingt ans, ministre des affaires étrangères à trente ans, il avait cinquante-trois ans à l'époque de la paix d'Amiens. Sa figure, bien qu'un peu dure, prenait, dès qu'elle s'animait, une expression d'aménité ou de noblesse qui lui gagnait les cœurs ou commandait le respect. Aussitôt qu'il parlait des grands intérêts auxquels il avait consacré sa vie, de ses yeux brillants, ombragés par d'épais sourcils noirs qui lui donnaient une sorte de majesté, jaillissaient des éclairs qui révélaient la haute intelligence et les magnifiques facultés dont la nature l'avait doué et que l'étude avait si bien complétées.

Ce n'était plus, à vrai dire, ce jeune et élégant membre du parlement britannique qui, lors de sa première visite en France étonna la société parisienne par le luxe de sa toilette et le mordant de ses saillies. Depuis le commencement de sa célébrité politique, il avait adopté la mise la plus modeste qui tenait plutôt de la simplicité du quaker que de la recherche du dandy. Sa constitution robuste était calculée pour les luttes de tout genre qu'il avait à soutenir; et quoiqu'il eût déjà un peu trop d'embonpoint, son port noble et majestueux révélait la puissance de son génie. Ses traits caractérisés, bien que sombres comme ceux de Charles II, dont il descendait en ligne maternelle, se gravaient dans la mémoire à la première vue. Peu d'hommes ont joint à autant de moyens naturels un esprit aussi cultivé; les œuvres d'Homère, d'Eschyle, de Démosthène amusaient les loisirs que lui laissaient les austères travaux de la politique.

S'il avait pu vaincre sa passion effrénée pour le jeu qui troubla son repos, et compromit parfois sa dignité, il eût été l'honneur de sa patrie comme par son immense talent, il en fut le flambeau et la gloire.

A l'égard de la passion de Fox pour le jeu, je rappellerai une anecdote qui n'est pas assez connue :

La fortune du tapis vert avait favorisé Fox qui rentrait à son hôtel avec son chapeau plein d'or et de *bank-notes* ; dans le vestibule, il rencontre son tailleur armé d'une longue facture, dont la date remontait à une époque reculée.

— Je ne puis rien vous donner, lui crie Fox.

— Vous avez pourtant beaucoup gagné, milord, je vois là des monceaux de guinées et de billets de banque.

— J'ai gagné, c'est vrai, mais cet argent ne m'appartient pas, il est à mes créanciers.

— Ne suis-je pas votre créancier ?

— Sans doute, mais vous ne venez qu'en seconde ligne, n'avez-vous pas un billet, un titre ? Ceux qui n'en ont pas, n'ont pour garantie que ma parole, que mon honneur.

— Qu'à cela ne tienne, milord, dit le tailleur en déchirant sa facture que Fox avait reconnue. Je n'ai plus de titre. Votre dette envers moi devient une dette d'honneur.

Elle fut acquittée à l'instant.

— Vos journaux, nous dit Fox, qui, comme ceux de Londres, font pâture de tout ce qui peut remplir leurs colonnes, n'ont pas manqué de raconter, chacun selon sa couleur, mon arrivée à Paris et ma visite aux Tuileries. Ils ont parlé, en termes un peu trop emphatiques, de mon ravissement à l'aspect de mon buste placé dans un des salons du château.

— C'était une galanterie que le premier consul avait renouvelée du prince de Galles, dit en l'interrompant la duchesse de Gordon; devenu régent de la Grande-Bretagne, il voulut que votre buste décorât la salle du conseil.

— Justice que longtemps auparavant, s'écria M. le comte de Ségur, vous avait rendue à St.-Pétersbourg l'impératrice Catherine. J'ai vu votre buste en marbre à l'Hermitage, placé par les ordres de la Siméramis du Nord, entre ceux de Démosthène et de Cicéron.

— Je vous fais grâce, continua Fox en s'inclinant, de tout ce que le premier consul m'a dit de bienveillant sur ma carrière politique, ce qui, dans une telle bouche, pourrait à bon droit inspirer quelque orgueil. Il savait que je m'occupe de l'*histoire des Stuarts* et de la révolution de 1688. Il a bien voulu mettre pour ce travail les archives de France à ma disposition. « Vous vous êtes fait, m'a-t-il dit, l'avocat du malheur à une tribune qui a un grand retentissement.

C'est dans vos habitudes : car vous avez pressé le parlement anglais, lors du procès de Louis XVI, d'agir auprès de la convention en faveur de ce malheureux monarque; et votre discours pour la délivrance du captif d'Olmutz (le général La Fayette) fait honneur à la justice et à l'élévation de vos sentiments. »

L'avouerai-je, ajouta Fox, j'étais entré aux Tuileries séduit, j'en suis sorti enthousiaste; et la fascination s'est encore accrue aujourd'hui de tout ce que les grâces de la femme ont ajouté à l'accueil du mari. MM. Adair et Erskine m'ont accompagné à la Malmaison, dont la gràcieuse châtelaine, madame Bonaparte, nous a fait admirer les beautés dans tous leurs détails.

Les serres de la Malmaison sont plus complètes, plus remarquables encore que celles de Kiew ; nous les avons parcourues à diverses reprises. Parmi les plantes de tous les climats, réunies dans ces serres, madame Bonaparte cultive, avec la religion du souvenir, les plantes de la Martinique, qui lui rappellent son berceau, les doux rêves de son enfance et la prédiction de la noire magicienne, lui faisant entrevoir la position élevée que lui réservait l'avenir. Pendant que MM. Adair et Erskine discouraient sur l'art des jardins, le général Bonaparte m'a parlé de l'Angleterre, de la direction politique du ministère actuel ; il s'est plu à m'entendre raconter les transports de joie que fit éclater le peuple de Londres à l'arrivée du général Lauriston, porteur de la nouvelle de la paix (1) ; il m'a paru vivement affecté de certains libelles dirigés contre lui, notamment des articles du journal *l'Ambigu* ; je l'ai engagé à couvrir toutes ces injures de son profond mépris, et à imiter ce qui se passe en Angleterre où l'on attache si peu d'importance à ce genre de publication.

— Je ne vous reproduirai pas, ajouta Fox, le cours de politique que nous avons fait durant ces quelques instants de conversation intime. Accoutumé comme je le suis aux luttes parlementaires, je me suis trouvé là sur mon terrain, et néanmoins le premier consul m'a embarrassé plus d'une fois ; car il montrait en politique cette profondeur de vues, ce génie qui le distingue à la guerre comme général. Il y a pourtant un point sur lequel nous nous sommes entendus de suite, c'est sur la nécessité d'une paix durable pour le bonheur de la France et de l'Angleterre autant que pour le repos de l'Europe. Je crois à la paix, je la désire, et je ne doute nullement de la sincérité des mêmes désirs de la part du premier consul.

Pendant que nous parcourions en causant une allée que le général Bonaparte semblait affectionner particulièrement, car il me ramenait toujours vers cette allée qu'encadre la pelouse située devant le château, ses jeunes aides-de-camp, déjà vieux de gloire, avaient quitté leurs habits d'uniformes, comme des écoliers en récréation, ils jouaient aux barres, sous les regards et au bruit des applaudissements des dames du château, encourageant de leur présence et de leur sourire ces assauts de vélocité. Parmi les combattants figuraient des généraux et des colonels, dont les noms se rattachent aux plus glorieux trophées de de la France : Lemarrois, Sébastiani, Junot, Murat, Lauriston, Savary, Arrighi. Le peintre Isabey était mêlé à cette glorieuse phalange, et se distinguait par la vitesse de sa course.

Au plus fort d'une dissertation palpitante d'intérêt, le premier consul s'arrêtait pour applaudir au succès d'une heureuse témérité, à l'*audacieuse délivrance d'un prisonnier*. Il semblait regretter de ne pas être de la partie ; c'est que le jeu de barres était pour lui une image de la guerre, avec ses chances, ses déceptions, ses succès.

En rentrant au salon, nous avons eu un concert dans lequel Mlle Hortense de Beauharnais (1) a chanté des romances de sa composition, puis en très-pur anglais le *God save the King*. C'était une galanterie toute française, après laquelle je suis parti pour passer d'une magie à un enchantement.

Pendant que M. Fox parlait, les dames anglaises, qui étaient au souper de madame Récamier, écoutaient dans une espèce de fascination chaque parole de leur illustre compatriote. Sa nièce, lady Holland, lui avait voué un véritable culte. La figure de cette dame d'une extrême beauté justifiait la passion qu'elle avait inspirée au neveu de M. Fox ; et le roman assez compliqué de leurs amours, comme dans la plupart des romans heureux, s'était terminé par un mariage.

Séparée de son premier mari, sir H. W., par un procès qui avait fait beaucoup de bruit en Angleterre, et l'avait contrainte à remettre sa fille à son mari, elle éluda cette cruelle sentence par une adroite ruse de mère.

Elle fit passer sa fille pour morte, en enterrant en grande pompe à Florence un chevreau qu'elle substitua à l'enfant ; le médecin et quelques serviteurs dévoués étaient seuls instruits de cette substitution, de sorte que les principaux personnages de la cour de Toscane et les membres du corps diplomatique suivirent le convoi funèbre de l'innocent animal. Ensuite le cercueil fut envoyé en Angleterre, et déposé à *Battles' Abbaye* (2), dans les caveaux de la noble famille de sir H. W.

Plus tard, après la mort de sir H. W. qui n'a jamais connu cette supercherie, la jeune fille reparut dans le monde, et quitta un village auprès de Pise où elle avait été dérobée à tous les regards.

Un autre roman occupait alors les salons consulaires ; c'était l'amour qu'éprouvait le jeune Eugène de Beauharnais pour Lady Georgina, la fille de la duchesse de Gordon, devenue depuis duchesse de Bedfort. Lady Georgina, qui justifiait parfaitement par son éblouissante blancheur l'image de Shakspeare, peignant l'Angleterre comme un nid de cygnes, devait, dit-on, épouser Eugène de Beauharnais ; mais la belle Bigottini, qui régnait comme danseuse à l'Opéra, et la politique vinrent à la traverse de cette union.

La duchesse de Gordon fit de ses trois filles trois duchesses anglaises, et une

(1) Quel qu'ait été l'enthousiasme du peuple de Londres à l'aspect du général Lauriston, et de la mission pacifique qu'il remplissait, il est impossible de comparer cet accueil à l'ovation que reçut le maréchal Soult, lors du couronnement de la reine Victoria. Les hourras, les acclamations, les applaudissements éclataient à tel point autour de l'illustre maréchal qu'il se refusait lui-même à se croire l'objet de pareils transports ; on pouvait presque craindre que la jeune reine ne s'en formalisât. J'ai vu bien des scènes d'enthousiasme de ce genre en Italie où l'on est si démonstratif, en France où l'on se passionne si vivement pour la gloire · mais jamais semblables clameurs ne m'avaient révélé une manifestation d'estime universelle. Plus d'un million de personnes accourues de tous les points du royaume-uni pour cette solennité nationale semblaient n'avoir qu'un cœur et qu'une voix afin d'accueillir l'héroïque représentant de la France,

(1) Plus tard reine de Hollande, puis duchesse de Saint-Leu.

(2) Lorsque Guillaume de Normandie remporta en 1066 la victoire de Hastings qui lui donna la couronne d'Angleterre que le roi Harold perdit avec la vie, il fit bâtir sur l'emplacement même où il avait triomphé un couvent sous l'invocation de la Sainte-Trinité et de Saint-Martin. Ce couvent, appelé *l'Abbaye de la Bataille* appartient à la famille W.

princesse de Bavière fixa le cœur d'Eugène de Beauharnais, devenu vice-roi d'Italie. En vérité, on ne peut se défendre contre les digressions, quand on évoque de pareils souvenirs.

Le récit de M. Fox terminé, la conversation était devenue générale, passant du grave au doux, selon le précepte de Boileau. On s'entretint de la représentation de l'Opéra qui venait d'être marquée par une circonstance assez bizarre. Alissan de Chazet, connu dès-lors par quelques productions spirituelles, mais que Geoffroy le critique avait surnommé l'*inévitable*, nous conta quelques détails sur cette représentation.

Le spectacle était composé de l'opéra d'*Anacréon chez Polycrate*, et Lays avait prêté la puissance de sa belle voix à la ravissante musique de Grétry. Venait ensuite le ballet d'*Annette et Lubin*, arrangé par Gardel d'après le charmant épisode pastoral transporté de Spa par Favart sur le théâtre de l'Opéra-comique (1). Mais là n'était point l'intérêt de cette soirée, dans laquelle tout le beau monde de Paris avait assisté à l'exhibition chorégraphique de quatre générations de Vestris.

D'abord le doyen des Vestris, celui qu'on nomme le *Dieu de la Danse*, et qui ne reconnaissait dans le XVIIIe siècle que trois grands hommes, Voltaire, Frédéric II de Prusse et Vestris, remplissait dans le ballet le rôle du seigneur du village; son fils Auguste faisait Lubin; Armand Vestris, le troisième rejeton de cette dynastie dansante figurait avec sa femme comme amis de Lubin; et l'enfant nouveau-né d'Armand paraissait dans les bras de sa nourrice, comme le gage des amours d'Annette et de Lubin. La mise en scène de ce ballet faisait le plus grand honneur à Gardel, dont la femme a été charmante dans le personnage d'Annette. Enfin Vestris, le bisaïeul, a dansé le menuet de la cour, comme s'il l'avait dansé à Versailles et à Londres devant d'augustes spectateurs. Une pluie odorante de bouquets a couvert ces quatre générations, qui représentent en France le passé, le présent et l'avenir de l'art chorégraphique.

Il ne fallait pas moins, ajouta M. de Chazet, pour faire oublier à Vestris II son échec de la veille, au début du jeune Duport, qui a pirouetté comme le *toton* le mieux lancé, et voltige comme si ses pieds avaient des ailes. Nous avons souffert en voyant Vestris, deuxième du nom, faire d'impuissants efforts pour égaler son jeune rival; mais cette soirée a tout réparé.

Parmi les convives des soupers de Mme Récamier figurait régulièrement le vieux comte d'Espinchal, l'homme de France qui savait le plus d'anecdotes, et les débitait le mieux. M. d'Espinchal faisait partie intégrante de l'Opéra, où, depuis plus d'un quart de siècle, il occupait toujours la même place au balcon, une place réservée de laquelle il rendait des oracles à la façon de Chalchas. Peut-être devait-il à cette frivole persistance le bonheur d'avoir échappé pendant la terreur à la proscription dont les nobles étaient frappés. Le récit de M. de Chazet rentrait évidemment dans son domaine.

— A coup sûr, dit-il, Vestris doit être ravi de son triomphe; rien de mieux pour la réputation de l'artiste, mais qu'est-ce auprès de l'ovation qu'il reçut à Londres lors de sa représentation d'adieux. Il y dansa ce même menuet devant la famille royale, la cour et l'aristocratie britanniques. Pendant qu'au milieu d'un *tonnerre d'applaudissements*, un déluge de bouquets jonchait le théâtre, de ravissantes ladys lui jetaient des bijoux de prix qu'elles dérobaient à leur parure, et les gentlemen lançaient sur la scène leur bourse remplie d'or. Vestris m'a assuré que cette soirée lui avait rendu plus de quatre mille guinées, cent mille francs!

On venait de quitter la table du souper, et l'on rentrait au boudoir lorsque l'on annonça M. de Calonne, l'ex-contrôleur général des finances, ce courtisan habile qui, à Versailles, distribuait les grâces avec tant de grâces, ce ministre favori si diversement apprécié. Je ne me rappelle plus d'où il dit qu'il venait mais il s'excusa avec cette politesse exquise qui s'harmonisait si bien avec ses manières et sa personne.

— Je me suis rendu ce soir à l'Opéra, dit-il à Mme Récamier, dans l'espoir de vous y faire ma cour (1); je demande votre loge au bureau, on fait quelques difficultés pour me laisser passer, quand tout à coup un employé m'aborde en me nommant, et s'écrie en s'adressant à ses camarades : « Comment citoyens, vous ne reconnaissez pas son excellence le contrôleur-général des finances, le ministre qui a si bien protégé l'Opéra. Passez, monseigneur, vous êtes ici chez vous. Mais plutôt permettez-moi de vous servir de guide jusque vers la loge où vous allez. » Et le brave homme a marché devant moi, comme au temps de ma puissance, il ne lui manquait que le flambeau d'argent, prescrit par l'étiquette.

Jadis employé dans mes bureaux, cet homme m'a prouvé la fidélité de son cœur et de sa mémoire. De retour d'un long et pénible exil, j'avoue que cet épisode m'a vivement impressionné. On tient à la reconnaissance de l'être le plus obscur; et ce pauvre portier de l'Opéra m'a fait éprouver une sensation délicieuse.

A l'étrange expression de dédain qui se peignait sur les traits de Madame de Staël en entendant cet aveu naïf de la joie de l'ancien ministre de Louis XVI, on put voir qu'elle songeait au triomphe facile que son père M. Necker avait remporté sur ce favori de la cour en lui enlevant l'administration des finances de l'État.

On avait parlé danse, opéra, féerie, voilà qu'on s'entretient d'église, de quête, de cérémonie religieuse : car le dimanche précédent Madame Récamier avait quêté à Saint-Roch pour les pauvres.

Comte A. DE LA GARDE.

(1) On voyait encore, il y a quelques années, sur une colline aux environs de Spa, la cabane, où s'était passée la scène de l'amour primitif de ces deux orphelins qui, rendus célèbres par l'opéra de Favart, furent attirés à Paris où on leur assura un sort heureux. Une des plus jolies promenades de Spa s'appelle l'*allée d'Annette et Lubin*.

(2) Les parents de madame Récamier avaient été très-liés avec M. de Calonne qui, dès sa rentrée en France s'empressa de fréquenter l'hôtel de la rue du Mont-Blanc.

CAISSE CENTRALE

DES ARTISTES BELGES.



A la page 94 de notre *huitième volume*, on trouvera déposé le germe d'une grande et féconde idée, dont la réalisation est enfin aujourd'hui accomplie, — la création d'une *Société de secours mutuels entre les artistes*. Nous avions fait alors les statuts de cette société, mais aussitôt que nous eûmes appris que M. Gallait se chargeait de faire *réussir* une idée que nous carressions depuis longtemps, aussitôt que nous eûmes appris que l'Académie adoptait les idées de M. Gallait, nous retirâmes notre projet, en voulant laisser à un artiste aussi éminent et aussi honorable la gloire d'avoir pris l'initiative.

Depuis cette époque l'idée a mûri, et enfin, l'institution est sortie rayonnante de philantropie des cartons du ministère. Voici le texte même de l'ordonnance qui règle les principales dispositions de la *caisse centrale des artistes*.

CAISSE CENTRALE DES ARTISTES. — Léopold, etc.

Vu le réglement adopté par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, pour l'établissement d'une caisse centrale des artistes belges, qui serait destinée à assurer des pensions et des secours aux artistes infirmes et à leurs familles;

Vu le désir exprimé par ladite classe de voir ce réglement consacré par une disposition royale;

Considérant que l'institution projetée offre un haut degré d'utilité et mérite, à tous égards, le patronage du gouvernement;

Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur, et vu l'avis de notre ministre

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Est approuvé, dans sa forme et teneur, le réglement suivant :

RÉGLEMENT POUR LA CAISSE CENTRALE DES ARTISTES BELGES.

« Art. 1er. Il est formé, sous la dénomination de *Caisse centrale des artistes belges*, une association dont le but est d'assurer des pensions et des secours aux artistes infirmes et à leurs familles.

» L'association a son siége à Bruxelles, au secrétariat de l'Académie royale de Belgique.

» Art. 2. Pour être membre de l'association, il faut : 1° être agréé par le comité; 2° signer une adhésion aux présents statuts, dans la forme qui sera ultérieurement déterminée, 3° payer exactement la cotisation fixée à un franc par mois.

» Tout membre de l'association qui manque à cet engagement, cesse de faire partie de l'association.

» Le comité juge des causes qui empêchent un membre de payer exactement la cotisation, décide si le membre doit être relevé de sa déchéance.

» Art. 3. La caisse est instituée pour les artistes peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, musiciens, architectes et littérateurs, qui seront invités à s'associer conformément à l'art. 4 ci-après.

» Les membres de l'Académie sont admis de droit dans l'association.

» L'association admet dans son sein, comme membres honoraires, les amateurs qui consentent à contribuer à l'alimentation de la caisse.

» Art. 4. Pour la première formation de l'association, le comité adressera aux artistes qui se sont fait honorablement connaître par leurs travaux, une invitation personnelle de s'associer, accompagnée d'un exemplaire des présents statuts.

Chaque année, des invitations seront adressées de la même manière aux artistes qui auraient été involontairement oubliés dans les invitations des années précédentes, ou qui se seront fait connaître récemment par la production d'un ouvrage important.

» Art. 5. Les intérêts de la caisse centrale des artistes belges sont gérés par un comité composé du bureau de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, auxquels seront adjoints six membres de la même classe, nommés par elle.

» La durée du mandat de ces six membres est de cinq ans; les membres sortants peuvent être réélus.

» Si l'un des académiciens désignés pour faire partie du comité vient à être nommé du bureau de la classe, il lui est donné un suppléant, pour la durée de son mandat de membre du bureau.

» Le comité peut délibérer au nombre de cinq membres.

» Les résolutions sont prises à la majorité absolue des suffrages; en cas de partage, la voix du président est prépondérante.

» Il est tenu procès-verbal des délibérations; les procès-verbaux font mention des membres qui ont assisté à la séance.

» Le comité se réunit au moins une fois par mois, au plus tard la veille du jour de la séance de la classe des beaux-arts.

» Le comité nomme, parmi les associés, un agent dans chaque localité importante sous le rapport des arts.

» Art. 6. Le directeur de la classe des beaux-arts préside le comité; il est remplacé, en cas d'absence, par le vice-directeur.

» La classe nomme un trésorier parmi les six membres du comité dont le choix lui est confié.

» Le comité fait un réglement d'ordre intérieur, lequel est soumis à l'approbation de la classe des beaux-arts.

» Art. 7. Les sources de revenu de la caisse centrale des artistes belges sont :

» 1° La cotisation personnelle obligatoire des membres de l'association;

» 2° La rétribution volontaire des amateurs, membres honoraires;

» 3° Les dons et legs des particuliers;

» 4° Les subventions qui seront réclamées du gouvernement et autres autorités;

» 5° Le produit des expositions, des concerts ou des fêtes publiques, que le comité pourra organiser dans l'intérêt de la caisse et, en général, de toutes les recettes qui seront réalisées au dedans ou au dehors de l'association.

» Art. 8. La cotisation personnelle des membres de l'association, ainsi que la rétribution volontaire des amateurs est acquittée tous les mois entre les mains du trésorier de l'association pour Bruxelles et, pour la province, chez l'agent du comité.

» Les quittances à délivrer sont coupées dans un registre à souche, paraphé par le président et le secrétaire perpétuel.

» Le 15 de chaque mois, le trésorier et les agents du comité dans les provinces versent chez l'agent du caissier général de l'État de leur ressort, les sommes provenant desdites cotisations et rétributions mensuelles.

» Les agents provinciaux transmettent immédiatement au trésorier le récépissé du versement.

» Art. 9. Les subsides accordés à l'association, soit par l'État, soit par la province, soit par la commune, sont liquidés au profit du secrétaire perpétuel de l'Académie, lequel acquitte les mandats. Le trésorier encaisse les sommes et opère le versement dans la forme prescrite à l'article qui précède. Il en est de même des sommes de toute autre recette quelconque, opérée au profit de l'association.

» Toutefois, pour éviter des pertes d'intérêts, le comité peut autoriser le placement immédiat de tout ou partie de ces sommes.

» Le trésorier de l'association ne peut conserver en caisse une somme excédant 500 francs en espèces.

» Toute somme versée à la caisse lui est définitivement acquise.

» Il n'y a lieu, en aucun cas, à restitution.

» Art. 10. Le directeur de l'administration du trésor public ouvre un compte courant à la caisse centrale des artistes belges.

» Tous les trois mois, il communique un extrait de ce compte au ministre de l'intérieur qui le transmet au secrétaire perpétuel.

» Art. 11. L'avoir de l'association est placé en rentes sur l'État, ou en obligations du trésor. Le comité statue sur les placements qui sont opérés par l'intermédiaire du ministère des finances.

» Toute inscription nominative de rente porte l'annotation suivante :

» *La présente inscription ne pourra être transférée qu'à la demande de la Caisse centrale des artistes belges.*

» Les intérêts des capitaux inscrits au nom de l'association lui sont portés en compte par l'administration du trésor.

» Les titres des rentes demeurent déposés au ministère des finances.

» Art. 12. Dans la séance qui suit la communication de l'extrait de compte dont il est parlé à l'art. 10, le comité statue sur le placement des fonds disponibles.

» Art. 13. Le compte et le bilan de la caisse sont dressés chaque année; ils sont soumis à l'examen du comité, qui les arrête définitivement. Ce compte, accompagné d'un exposé général de l'administration de la caisse pendant l'année écoulée, est inséré dans *l'Annuaire de l'Académie royale de Belgique* et dans le *Moniteur*.

» Chaque membre de l'association reçoit un exemplaire de cet exposé général, par les soins du comité.

» Art. 14. Le comité n'emploie en dépenses que les intérêts de l'année précédente ou les arrérages produits par les fonds appartenant à l'association, sans jamais toucher au capital. Jusqu'au jour où les intérêts annuels des capitaux de l'association auront atteint la somme de six cent cinquante francs, le comité est autorisé à disposer, chaque mois, d'une somme de cinquante francs.

» Art. 15. Le comité prononce dans toutes les questions de collation de pension ou de secours; il détermine le taux et la durée de ces derniers, selon les circonstances, dont l'appréciation lui est abandonnée.

» Les membres de l'association qui se croiraient lésés par une décision du comité, peuvent en appeler à la classe des beaux-arts, laquelle, après avoir entendu les observations du comité, réforme ou maintient la décision.

» Art. 16. La caisse prend à sa charge :

» 1° Des pensions;

» 2° Des secours temporaires.

» Les pensions sont exclusivement destinées aux veuves; elles sont conférées par la classe des beaux-arts, sur la proposition du comité; elles ne peuvent excéder douze cents francs par an; la veuve qui se remarie cesse d'y avoir droit.

» Les secours accordés aux orphelins prennent la dénomination de *bourses d'éducation*.

» Les bourses d'éducation ne peuvent excéder quatre cents francs par an; elles ne peuvent être conservées au-delà de l'âge de 18 ans accomplis.

» Art. 17. Le comité nomme, parmi les membres de l'association, un patron à tout orphelin titulaire d'une bourse d'éducation.

» Le patron veille à ce que l'orphelin boursier acquière un état en rapport

avec la position que son père occupait.

» Le patron est le seul intermédiaire entre le boursier et le comité; il signale à ce dernier tous les faits importants qui intéressent l'orphelin placé sous son patronage.

» Art. 18. L'association est pourvue d'un conseil judiciaire et d'un conseil médical dont les membres sont nommés par le comité.

» Le conseil judiciaire est composé de la manière suivante :

» 1° D'avocats à la cour de cassation ;

» 2° D'avocats et d'avoués à la Cour d'appel ;

» 3° D'un notaire.

» Les membres de ce conseil sont consultés individuellement par le comité sur les questions relatives aux intérêts des veuves et orphelins secourus par l'association. Leurs vacations sont entièrement gratuites. L'association ne prend à sa charge que les frais de justice.

» Art. 19. Le conseil médical est composé de la manière suivante :

» 1° De docteurs en médecine;

» 2° De docteurs en chirurgie en nombre proportionnel aux besoins ;

» 3° De pharmaciens dans chaque localité où le comité en jugera l'institution nécessaire.

» Les médecins de ce conseil prêtent gratuitement leurs soins, sur la réquisition du comité ou de son agent, aux artistes malheureux faisant partie de l'association.

» Le pharmacien fournit, sur l'ordonnance du médecin du conseil, les médicaments à des prix réduits, d'après un tarif arrêté de commun accord avec le comité. »

Art. 2. Nos ministres de l'intérieur et des finances sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 10 janvier 1849.



HABITUDES DE QUELQUES CÉLÉBRITÉS CONTEMPORAINES.

Tout ce qui se rattache aux noms connus dans les arts, les sciences ou la littérature, a le privilége d'intéresser le public. Nous croyons donc répondre au goût de nos lecteurs en publiant quelques détails sur les habitudes des hommes célèbres de notre époque. Nous ferons suivre cette revue contemporaine des observations recueillies sur les célébrités du siècle dernier.

M. de Châteaubriant avait la prétention constante de vouloir passer pour plus vieux qu'il ne l'était réellement. Il n'y a pas dans la circulation une seule lettre, un seul billet du noble vicomte qui ne soit lardé d'une petite phrase sur son grand âge. A le croire, c'était un Mathusalem. Dans ses mémoires d'Outre-tombe il parle du commencement du XVIII[e] siècle comme s'il en avait été le contemporain. M[me] Récamier écrit-elle à l'auteur des *Martyrs* pour l'inviter à dîner ? — Il répond qu'il accepte malgré ses vieux ans, que, dont, qui... et tout ce qu'on voudra. Il y a dans les collections des amateurs un grand nombre d'autographes du célèbre écrivain, et pas un, surtout ceux dont la date est récente, ne manque de reproduire cette manie de M. de Châteaubriant. Cela donnait à l'illustre poëte une attitude patriarcale qui, au fond, a dû être sa prétention.

Béranger a le goût de la menuiserie comme Pierre-le-Grand avait la manie du charpentage. L'illustre chansonnier rabotte des planches et des vers, polit du sapin et des hémistiches. Durant son séjour à Fontainebleau, il s'était emparé d'une petite maisonnette à peu près inhabitable, et s'était amusé à y pratiquer des cloisons, à y placer des tablettes et des étagères. Il ne se posait pas un clou dans sa cuisine qu'il ne le fût de sa main. Béranger, qui dort peu, est fort matinal. Pour favoriser son sommeil du soir, il avait construit à la fenêtre de sa chambre à coucher des auvents matelassés qui absorbaient complètement le passage du bruit extérieur. Mais pour savoir si le jour venait, à la suite de la longue insomnie qui suivait toujours le trop court repos du poëte, il avait combiné un petit jeu de ressort, lequel, mu par un cordon placé auprès de son lit, lui permettait d'avoir à volonté une échappée sur le ciel, et d'apprécier à quel point de développement en était l'aube matinale. Lorsque Béranger a quitté Fontainebleau pour aller demeurer dans une partie plus reculée de la province, les deux auvents ont été achetés 100 fr. par M. Michaud, procureur du roi à Fontainebleau, magistrat spirituel, qui trouve le secret de dérober chaque jour quelques instants aux devoirs de sa place pour les consacrer à la poésie. M. Clovis Michaud était à peu près la seule société qu'eut Béranger dans cette ville où s'était réfugié le célèbre chansonnier en quittant Passy. L'habitation qu'avait abandonnée Béranger dans ce dernier village, après y avoir demeuré cinq ans, a été louée par M. Léon Gozlan qui en a fait un pied-à-terre de campagne, en se gardant bien d'y rien déranger des dispositions pratiquées par le poëte populaire.

M. de Lamennais n'a qu'une redingotte couleur marron et tant soit peu vieille. Il y a nombre infini d'années qu'il porte cette couleur. Est-ce le même vêtement ? on le croit. S'il en était autrement, l'illustre prosateur aurait une uniformité de patron et de couleur bien capable d'induire en erreur grave les observateurs qui l'entourent. En 1835, à l'époque de sa première migration de *La Chenaie*, M. de Lamennais commençait à prendre de l'embonpoint. L'inamovible redingote marron ne boutonnait plus. On vit apparaître aux deux boutonnières de la taille, deux petits bouts de lacets qui, s'allant contourner aux boutons, permettaient à l'abdomen de s'épanouir sans faire craquer les mûres coutures du vêtement. Peu à peu les lacets s'allongèrent, en raison de l'accroissement d'embonpoint du sublime rêveur, et on finit par voir la ligne blanche de son gilet se profiler entre les deux revers qui ne croisaient plus. Les lacets avaient acquis alors un développement extrême. Mais peu de temps après, la redingote se resserra et les lacets, raccourcis de jour en jour, finirent par disparaître.... Les boutonnières reprirent leur ancien service. Aujourd'hui, M. de Lamennais a passablement maigri, surtout depuis la *République*. Toutes les personnes d'un certain monde, se rappelèrent cette crise de passager embonpoint que subit l'auteur des *Paroles d'un Croyant* à l'époque que nous citons. L'embonpoint, les lacets, la mince perspective du gilet blanc a disparu.... Mais la redingote marron est restée, et une miniature fort ressemblante, que nous avons vue il y a peu de jours, et que Mme de Mirbel a peinte cet été, nous a prouvé comment M. de Lamennais est toujours fidèle à son vêtement marron dégénéré en uniforme.

Un de nos romanciers les plus spirituels, M. Eugène Sue a la manie de n'y pas voir clair chez lui et de ne pas manger. Les fenêtres de ses appartements sont matelassées, et à peine un vasistas laisse-t-il errer dans sa chambre quelques lueurs vagues et tout juste suffisantes pour que celui qui arrive du dehors ne se casse pas le cou au milieu des meubles. Sa haine du jour lui a fait bouleverser l'ordre diurne, et il fait littéralement du jour la nuit, et de la nuit le jour. Il se lève à l'heure où l'on dîne à Paris, et se couche à l'heure où l'on se réveille. Excepté à l'époque où il habite la campagne (et nous ignorons si sa manie, qu'on suppose une spéculation d'originalité, lui reste constante lorsqu'il est hors de vue), M. Eugène Sue ne voit pas le soleil une fois par mois. Quant à ne pas manger, il est connu de tout Paris qu'on ne l'a jamais vu se mettre sur l'estomac de quoi nourrir une demi-douzaine de petits serins. Pour ce qui se passe chez lui, c'est le secret de son valet de chambre.—En tout cas, M. Sue ne manque pas d'embonpoint, qu'il fasse ou non quatre-temps et vigile toute l'année.

Le célèbre idéologue Fourrier, l'inventeur des harmonies sociales et du phalanstère, avait l'habitude de mâcher toujours. Quoi ? rien du tout. C'était un jeu de machoire, nerveux sans doute, mais qui n'avait eu d'autre résultat que de lui déchausser toutes les dents de bonne heure. Ce fut cette infirmité qui l'empêcha dix fois d'être levé sous l'empire, et d'être envoyé dans les plaines d'Egypte rêver au moyen d'utiliser les passions pour le bien-être de la société. Du reste, Fourrier était de ceux qui pouvaient avoir un ridicule : sa haute intelligence et la bonté de son cœur étaient plus qu'une compensation.

M. Aguado, le célèbre banquier espagnol, moins connu sous son titre de marquis de Las Marimas, tenait, *à l'année*, un cure-dent à ses lèvres. Pour peu qu'on ait fréquenté l'Opéra de Paris ou qu'on ait été dans les coulisses de ce théâtre des théâtres, on a dû s'étonner de cette étrange habitude, qui ne l'abandonnait pas même lorsque le noble castillan se trouvait en société de dames. La dernière fois que nous avons aperçu M. Aguado, c'était à l'église de

Notre-Dame-de-Lorette, à l'occasion de l'enterrement du chanteur Martin. Il avait à la bouche son fidèle cure-dent, non pas de métal ou d'ambre, mais de plume pure et simple. Aussi nous sommes-nous toujours étonnés que quelque industriel n'ait pas songé à écrire sur son enseigne : *Fournisseur brévété de monseigneur le marquis de Las Marimas.*

Tout le monde sait l'affection singulière que M. Jules Janin porte au bonnet de coton. Il est bien rare de pénétrer chez le célèbre critique sans le trouver affublé du fameux *casque à mèche*, dont parle Rumphius. Souvent M. Janin est enveloppé d'une splendide robe de chambre de moire ou de lampas, et le fidèle bonnet de coton continue de parer son front chevelu. Un jour, sans doute, il y ajoutera le large ruban dont le *Malade imaginaire* se ceint les oreilles, en analysant le mémoire de M. Fleurant.

M. de Lamartine aime passionnément les chiens, mais les chiens d'une espèce rare, celle des levriers. L'aïeul de ceux que possède l'admirable poëte appartenait à don Pedro. Aujourd'hui il y a dans Paris vingt levrettes ou levriers, café au lait ou chamois, qui proviennent de cette aristocratique lignée; car M. de Lamartine après en avoir gardé pour lui trois ou quatre, fait des gracieusetés à tous ses amis de la progéniture canine que chaque année lui renouvelle.

Le plus célèbre des arrière-petit-fils de don Pedro appartenait à M. Jules Janin, et il avait nom J.-J. Cela ne s'écrit et ne se prononce pas autrement. C'était un admirable animal pour son insolence, sa morgue et son sans-gêne. Son éducation avait été soignée comme celle d'un cormoran; tout lui était permis, ou du moins se permettait-il tout. Il était bon de connaître les mœurs et le caractère de messire J.-J., lorsqu'on allait chez M. Janin, sans quoi on risquait fort d'y être entré en habit et d'en sortir en veste.

Après le célèbre J.-J. (le chien), les plus remarquables petits-neveux de la meute de M. de Lamartine sont chez Mme Sophie Gay et chez M. le prince de la Moskowa.

M. Dupuytren avait conservé d'une autre époque l'habitude invétérée de terminer toutes ses lettres par la formule : *salut et fraternité.* C'était une manie invariable et enracinée dans une pratique de quarante années. M. Henri Berthoud, qui possède une des plus riches collections d'autographes qu'on puisse voir, montre volontiers la lettre dans laquelle le célèbre chirurgien s'excusait envers M. Orfila, aujourd'hui doyen de la Faculté de médecine, de ne pouvoir se rendre à une invitation à dîner que lui avait adressée ce dernier. La lettre d'excuse et de regret prétextait un grand mal d'estomac et finissait par la formule ordinaire : *salut et fraternité.* M. Orfila répondit pour exprimer ses regrets sur l'indisposition de son illustre collègue, et parodia le tour familier du malade, en terminant par ces mots ; *salut et graine de lin.* On suppose que M. Orfila voulait conseiller à son ami l'usage d'un cataplasme, au lieu de l'application de sangsues, expédient de l'usage duquel Dupuytren était fanatique et que M. Orfila combattait alors très-énergiquement dans ses cours. Cette petite plaisanterie entre deux hommes aussi sérieux que les deux illustres médecins est chose fort originale. M. Henri Berthoud possède ces deux autographes.

Il a été beaucoup parlé de M. Alphonse Karr, et son originalité, ses manies, ses habitudes sont devenues proverbiales. Comme tic, on sait qu'il ne passe jamais quelques minutes sans relever le coin gauche de sa bouche, se plisser la joue, et cligner l'œil, dans un mouvement nerveux, sans doute immaîtrisable.

Les manies de cet artiste sont innombrables; nous ne nous occuperons que de celle qui a failli lui offrir un dénouement par trop dramatique, il y a peu de temps. Qui connaît M. Karr, connaît son chien; qui a vu l'un, a vu l'autre; qui a lu l'un, a entendu l'autre. Mais le *Freychutz* est un énorme Terre-Neuve peu civilisé, qui, à part tout ce qu'il a coûté de gants, de pans de redingotes, de chapeaux et de chair meurtrie aux amis de l'écrivain, n'épargne pas toujours son propre maître. M. Karr n'enregistre pas les actes de rébellion *à dent armée* que *Chutz* a pratiqués contre les ordres ou injonctions de celui qui le nourrit et le loge; mais, quelque indulgent qu'il soit pour cet animal, il en a bien fallu arriver tout récemment à prendre un parti violent. Ce qui a motivé la séparation du maître et du chien, le voici :

M. Karr a été dévoré aux deux tiers par M. *Chutz.* La lutte qu'ils ont eue ensemble a ressemblé à un bûcheron surpris par un loup ou par un ours, et chacun a défendu sa vie le plus sérieusement du monde, en tâchant d'avoir celle de son adversaire. Quelle chose effrayante ce dut être ! Le maître et l'esclave, l'homme agile et fort, luttant contre l'énorme Terre-Neuve, animé par l'odeur du sang, et retrouvant dans le combat son ancienne nature carnivore et effrénée, que la vie et les soins domestiques n'avaient éteinte qu'en apparence. On nous a dit que si un domestique n'était pas survenu, M. Karr n'aurait pu finir *Geneviève*... Blessé dangereusement en maintes parties du corps, il garda le lit trois semaines, et le premier usage qu'il fit de ses forces et de sa liberté d'idées, ce fut d'écrire dans son roman commencé le plus original chapitre, dans lequel sa pensée, indulgente encore pour l'animal jusque-là tant aimé, et qui avait failli le dévorer littéralement, trouve moyen de présenter les choses sous un point de vue qui excuse le terrible *Freychutz.* — Je l'ai contrarié, dit-il ; — j'ai été obstiné et dur envers lui... Il ne m'aura pas reconnu!... Et plus loin : — Mon chien m'aimait comme on aime le beefteack... son amour pour moi c'était de la gourmandise.

Les habitudes des artistes en général, ne sont pas moins extraordinaire que celles des littérateurs. Voici quelques traits d'originalité de compositeurs bien connus qui compléteront cette série de faiblesses humaines qu'on est convenu d'appeler des excentricités.

Gluck, pour s'échauffer l'imagination, avait coutume de se placer au milieu d'une belle prairie. Ce fut dans cette situation qu'avec un piano devant lui, et une bouteille de champagne sous la main, il écrivit ses deux *Iphigénie*, son *Orphée* et plusieurs autres ouvrages si dignes d'admiration.

Sarti, au contraire, voulait une vaste chambre à peine éclairée par une lampe suspendue au plafond. Là seulement, durant les heures les plus silencieuses de la nuit, il réussissait à s'inspirer d'idées musicales.

Mozart ne composait jamais avec plus de succès que lorsqu'il sentait la nécessité de le faire, et le jour de la représentation arriver. Cette nécessité était pour lui le plus puissant aiguillon.

Cimarosa aimait à être entouré de ses amis quand il travaillait. Souvent, il lui arriva d'écrire dans l'espace d'une seule nuit, en présence de son domestique, qu'il consultait à son insu, les motifs de huit à dix airs charmants, qu'il finissait ensuite en présence de ceux qui venaient le visiter.

Il fallait à Grétry, pour l'inspirer puissamment, la gaîté de ses amis ou la vue enchanteresse des bosquets de l'Hermitage.

Sacchini ne pouvait écrire un passage, si sa femme n'était à ses côtés, et si son chat, dont il raffolait, ne gambadait pas autour de lui.

Nicolo composait souvent nu, en chemise, et restait dans cet équipage depuis son lever jusqu'à son coucher.

Paesiello composait dans son lit. C'est entre ses draps qu'il a écrit tant de chefs-d'œuvre de grâce et de facilité.

VARIÉTÉS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES.

— On travaille avec activité à l'achèvement de la nouvelle église érigée rue de la Paix à Ixelles; elle pourra être livrée au culte dès le mois prochain. C'est M. le cardinal-archevêque de Malines qui doit en faire la consécration solennelle, mais nous ne connaissons pas encore au juste le jour où cette cérémonie se fera.

Il n'y a qu'une voix pour louer la belle architecture et la construction du nouvel édifice dans toutes les parties. On sait que le style est ogival dit *rayonnant*, mais de transition *flamboyante* ; le vaisseau est divisé en trois nefs par deux rangées de faisceaux ; les voûtes sont à nervures prismatiques, et chœur bordé de panneaux tri obés. La façade se divise en trois sections qui correspondent au trois nefs. Aux extrémités de la façade se trouvent deux ailes obliques donnant accès à un pourtour à ciel ouvert, au moyen duquel le temple est séparé des habitations contiguës.

Les travaux de ce monument avaient été commencés dans l'été de l'année 1846, de sorte qu'ils se seront terminés en moins de trois ans. On sait aussi que c'est M. Dumont qui en est l'architecte.

La nouvelle église sera consacrée sous l'invocation de saint Boniface, qui tient une certaine place dans l'histoire de la commune d'Ixelles. Natif de Bruxelles, saint Boniface devint successivement docteur en théologie à l'université de Paris et évêque de Lausanne, en Suisse.

Après avoir renoncé à la dignité épiscopale aussitôt qu'il le put, il se retira à l'abbaye de la Cambre où il demeura pendant dix-huit ans et où il mourut le 19 février 1266. En mémoire des bienfaits de ce saint homme, on distribuait annuellement autrefois, le dimanche mommé *lœtare*, à la Mi-Carême, des pains aux pauvres d'Ixelles, et on les appelait pour cela pains de Saint-Boniface.



JUSTE DE GAND.



ans un renseignement manuscrit, cet artiste est mentionné comme un élève immédiat d'Hubert Van Eyck, et comme l'auteur d'un tableau qui, peint pour la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, représentait la décollation de saint Jean-Baptiste et passait pour un chef-d'œuvre de l'art (1). Cette filiation artistique se trahit aussi dans la seule production authentique que nous possédions de ce maître, c'est-à-dire la Cène, que l'on conserve dans l'église de Sainte-Agathe à Urbino, bien'que cet ouvrage, exécuté en 1474, date d'une époque où le peintre avait déjà atteint un âge fort avancé, comme le témoigne, du reste, son portrait qu'il a introduit dans cette composition. Dans les têtes des apôtres on remarque, non-seulement une dignité, une noblesse, une gravité et une dévotion qui rappelle singulièrement les Ermites d'Hubert Van Eyck dans le célèbre retable de Gand, mais encore les mêmes abondantes chevelures qui se déroulent sur les épaules de ces personnages, et une frappante analogie dans la forme des mains, excepté seulement que les doigts sont un peu plus courts. Enfin dans cette production les carnations présentent également un ton brunâtre, bien qu'il soit infiniment inférieur en force et en énergie à celui qui était propre au pinceau d'Hubert Van Eyck. Quant à l'exécution, il nous a été impossible de la juger suffisamment, le tableau étant accroché à une trop grande hauteur. Lorsque, nous trouvant l'année dernière, dans l'église de Saint-Pierre, à Louvain, nous y revîmes la Cène que nous avions précédemment attribuée par erreur à Memling, nous fûmes singulièrement surpris de la saisissante analogie que cet ouvrage présente avec la peinture conservée dans l'église Sainte-Agathe à Urbino. Seulement le tableau de Louvain se rapproche incomparablement davantage d'Hubert Van Eyck, dans toutes les parties que nous venons d'énumérer, et pour la force, l'énergie et le gras du coloris il ne le cède aucunement au volet des ermites ; même il le surpasse par la transparence émaillée des couleurs, par laquelle ce maître est unique dans l'ancienne école flamande. Cette dernière qualité n'a reparu tout entière qu'après la prudente et heureuse restauration que ce tableau a subie sous la direction de M. Vandenschrieck. Aussi nous ne doutons aucunement que cette Cène ne soit une œuvre de Juste de Gand, et une production de l'époque où il était dans toute la force de son talent. A l'extrémité de la table, qui est de forme carrée, sont assis le Christ et quatre apôtres : la tête du Sauveur est admirable de caractère et d'expression. De chaque côté de la table sont disposés trois autres apôtres; et deux sont assis devant, dont l'un est Judas. A droite on voit l'hôte, qui nous a paru présenter quelque ressemblance avec le portrait du peintre que nous avons signalé dans le tableau d'Urbino, et qui est probablement aussi son portrait. Près de ce personnage se tient un serviteur. Enfin, à gauche, sont disposées deux figures qui regardent par une fenêtre. La variété si finement sentie des mouvements, des caractères et de l'expression est réellement admirable. La tête de Judas, chaudement colorée et garnie d'une abondante chevelure noire, révèle la trahison qu'il médite et le remords de sa conscience. Dans le jet des draperies, dont les couleurs forment la plus belle et la plus riche harmonie, se manifeste aussi un goût noble et pur qui se rapproche singulièrement de celui d'Hubert Van Eyck. Nous devons regarder ce tableau comme un des plus grands chefs-d'œuvre que nous possédions de toute l'école de Van Eyck. Déjà depuis longtemps nous pensions que les deux tableaux du musée de Berlin, la *Première Célébration de la Pâque* et le *Prophète Elie nourri par l'ange dans le désert*, et ceux que possède le pinacothèque de Munich, *Abraham et Melchisédech*, et les *Juifs recueillant le manne*, pourraient bien appartenir à la même main. Aujourd'hui nous sommes intimement convaincu que ces peintures ont servi de volets à la Cène de Louvain, et que ces volets étaient placés, deux de chaque côté, dont l'un superposé à l'autre (1). On sait que pendant le moyen âge ces sujets tirés de l'ancien testament étaient rapportés symboliquement à la Cène. Aussi, dans un travail sur ces quatre volets, déposé par nous dans la Gazette d'État de Prusse, le 1er juillet 1836, considérant que, parmi toutes les productions de l'école des Van Eyck qui nous sont connues, il n'en est point qui se rapprochent davantage du retable de Gand, sous le rapport de la conception, de la science et de l'exécution, nous avons conjecturalement attribué ces peintures à Roger de Bruges (2), et émis l'opinion qu'elles devaient indubitablement avoir servi de volets à quelque tableau d'autel, dont la Cène a été le centre. Aujourd'hui, frappé de l'analogie que le tableau présente avec la Célébration de la Pâque, tant par le caractère de figures, que par l'exécution, la couleur et la manière dont sont traités jusqu'aux plus minutieux détails, tels que le dessin du dallage, la nappe, le pain et les vases, que ces volets doivent évidemment avoir fait partie de cette composition. Cette opinion reçoit du reste une confirmation, presque positive d'une circonstance toute matérielle, à savoir la dimension elle-même des panneaux. La Cène a en largeur quatre pieds, dix pouces et un tiers, et en hauteur, cinq pieds, neuf pouces et demi. Chacun des quatre volets dont nous parlions tout à l'heure, présente en largeur, deux pieds, deux pouces et demi, et en hauteur, deux pieds, neuf pouces. La légère différence de quelques pouces que ces mesures accusent a pu se racheter aisement par les bordures, qui séparaient les volets supérieurs de ceux qui étaient placés dessous. L'époque où ces volets ont été détachés de leur panneau central, il serait difficile de la déterminer, par suite de l'indifférence extrême qui a été professée en Belgique jusqu'à vingt-cinq ans en çà, à l'égard des tableaux de l'école des Van Eyck (3).

C'est indubitablement à la même main qu'il faut rapporter un autre petit tableau d'autel, placé dans la même église représentant le *Martyre de saint-Erasme*, à qui deux bourreaux arrachent les entrailles, et dont les volets portent saint-Jérôme et un saint accompagné d'un monstre. La scène horrible qui est figurée sur le panneau central de ce retable a peut-être été cause que jusqu'à ce jour cette peinture n'a pas été appréciée à toute sa valeur. Mais il faut noter, d'abord, que l'horreur de cette scène est singulièrement atténuée par la manière dont le fait est représenté. Pas de spectacle de sang, pas de figure qui se torde dans les angoisses de la douleur, pas même de joie atroce dans les bourreaux. Le corps du saint trahit une sérieuse étude de la nature; le difficile raccourci du pied gauche est rendu avec un merveilleux bonheur, et toute les parties de cette figure sont modelées avec un art et une science rares. Si dans quelques têtes, les carnations sont un peu plus pâles et

(1) Voir la traduction que M. de Bast a faite des mémoires de Puccini sur Antonello de Messine, pag. 21. « Voor de beeldenbreuken der kerke van St-Jans was de peirel van de oude meesterstukken. Meester Geeraert van der Meer van Gent hat een Mariabeeld geschildert, en Jodocus van Gent, *discipel van Hubertus Van Eyck*, een tafereel verbeeldende St-Jans onthoofdinge. »

(1) M. Passavant exprime déjà cette opinion dans sa lettre adressée à M. Delepierre qu'il ne nous a été donné de lire que plus tard.

(2) A ceux qui pourraient voir dans ce changement d'opinion, un tâtonnement arbitraire, nous ferons remarquer qu'à cette époque nous ne connaissions pas encore le tableau de Juste de Gand, que possède l'église d'Urbino et que l'on ne connaissait pas plus authentiquement une œuvre quelconque de Roger de Bruges, ce à quoi on n'est parvenu que grâce aux études de M. Passavant.

(3) Nous croyons devoir rappeler au lecteur l'observation faite par M. Van Hasselt, dans sa lettre adressée à M. Hotho, (*Annales de l'Académie d'archéologie d'Anvers*, 1849, p. 108 et suiv.), que les personnages qui figurent dans la *Cène* de Louvain se retrouvent exactement dans le tableau peint pour l'abbaye de Tongerloo, par Goswin Van der Weyden. (*Note du trad.*)

plus lourdes que dans les volets de la *Cène*, cependant le sentiment est généralement le même et quelques têtes s'en rapprochent même par le ton, telles que celle du personnage qui est placé à la gauche du juge, celle du bourreau qui est disposé du même côté, et celle du saint qui est accompagné d'un monstre (1) et dont la crosse épiscopale est par l'invention et par les détails un véritable chef-d'œuvre. Pour la noblesse, le ton et le modelé, le vêtement de saint-Jérôme peut être placé à côté des plus belles draperies que l'école des Van Eyck ait produites. Tous les vêtements rouges ressemblent complétement par la couleur et par l'exécution, à ceux qu'on voit dans la *Célébration de la Pâque*, de même que le magnifique paysage ressemble parfaitement à celui du volet du *Prophète Elie*. Le vêtement du juge, qui est de brocard vert, rehaussé d'or pâle, est d'une rare finesse de ton et de la plus précieuse exécution. Malheureusement une partie de la chevelure d'Erasme est enlevée.

L'analogie qui se présente entre les ouvrages dont il vient d'être parlé, nous fait conclure que les peintures suivantes doivent aussi être attribuées à Juste de Gand.

Le *Martyre de saint-Hippolyte* qui se trouve dans la cathédrale de Bruges et qui a été attribué longtemps à Memling. Ce petit retable offre une grande affinité avec les ouvrages que nous venons de mentionner. Ce n'est qu'en l'examinant de près qu'on peut en apprécier convenablement l'extrême finesse. L'expression de douleur, que manifeste la figure du saint, écartelé par quatre chevaux, est d'une grand noblesse, et le corps qui est d'un ton brunâtre, est modelé finement. Mais on admire particulièrement la forme des chevaux, et la vivacité si naturelle des mouvements qu'ils opèrent. Le roi, qui préside au martyre du saint, les trois personnages qui l'accompagnent, et la figure agenouillée devant lui sur l'un des volets, présentent dans les carnations un ton chaud et clair, et se distinguent par la belle exécution des draperies et des étoffes. Les portraits si remarquables du donateur et de sa femme sont en revanche d'un ton fort pâle, la couleur étant en partie enlevée. Le paysage est traité dans tous ses détails de la même manière que celui du *Prophète Élie*, et il est aussi grassement peint. Malheureusement dans le panneau central on remarque çà et là des retouches: les grègues jaunes d'un des quatre bourreaux, sont particulièrement surpeintes avec une déplorable maladresse. La partie extérieure des volets, où sont représentés en grisaille, Charlemagne, saint-Hippolyte, sainte-Elisabeth de Thuringe et sainte-Marguerite, a été plus mal traitée encore. Toutefois, nous pensons que ces peintures sont originairement dues à une main postérieure et à un artiste moins exercé, comme le prouvent les plis exagérés, rompus et indécis des draperies qui ont échappé à la brosse du restaurateur.

Deux volets qui se trouvent dans la chapelle de l'hôpital des Sœurs Noires à Bruges. Les côtés extérieurs représentent en huit compartiments autant de scènes de la légende de sainte-Ursule, et sur les faces opposées sont figurées en d'excellentes grisailles les quatre évangélistes, les quatre pères de l'Église et le Péché. Ces petits tableaux, erronément attribués à Memling, mais fort beaux, sont évidemment de la main de Juste de Gand, d'après le caractère des figures, l'agencement, la couleur et l'exécution des étoffes; mais ils datent probablement de la première époque du maître. Dans le panneau central se trouvait vraisemblablement une petite statuette de sainte-Ursule, sculptée en bois.

Une peinture que possède M. Nieuwenhuys, marchand de tableaux, à Bruxelles, et qui provient de l'abbaye de Tongerloo. Nous n'avons pu deviner le sujet qu'elle représente. Au milieu d'un vaste paysage, qui est d'une grande beauté, et qui sous tous les rapports se rapproche de ceux de la *Récolte de la manne* et du *Prophète Élie*, on voit une fontaine, d'une forme gothique très-gracieuse, qui est peut-être la Fontaine de la Vie de l'Apocalypse, et vers laquelle s'avancent de différents plans du paysage, des groupes d'hommes et de femmes presque nus et conduits par des anges. La partie principale de cette œuvre est un groupe disposé sur l'avant plan. L'ange qui le conduit est vêtu d'une robe magnifique; on le voit par derrière, et plusieurs femmes, qui en font partie et qui, admirablement modelées, sont peintes de ce ton brun chaud qu'affectionnait Juste de Gand, y montrent leurs profils un peu uniformes. Leurs cheveux qui tombent sont traités avec un moëlleux remarquable. Nous penchons à croire qu'autrefois ce panneau a probablement constitué un des volets d'un *Jugement dernier*, et que par cette scène l'artiste a eu l'intention de représenter les bienheureux, si dans le fond on ne voyait pas sur une montagne une espèce d'Assomption, où les nuages et la gloire qui y rayonne sont exécutés de la même manière qu'ils le sont autour du Jéhova qui préside à la *Récolte de la manne*. La conservation de ce panneau, qui est d'une assez grande dimension, ne laisse rien à désirer.

Le Christ arrêté dans le jardin des Olives, riche et très-dramatique composition qui se trouve à la Pinacothèque royale de Munich, et qui forme un pendant de la *Résurrection* que l'on conserve dans la chapelle de Saint-Maurice à Nuremberg. Nous avons précédemment, avec M. Passavant, attribué ces ouvrages à Hans Memling, à qui ils sont aussi rapportés par les catalogues. Mais, quand nous les revîmes, pendant l'automne dernière, alors que nous étions tout plein encore de l'impression que nous avions reçue en Belgique devant les peintures mentionnées plus haut, nous y remarquâmes dans toutes les parties une si grande analogie avec ces dernières productions, que nous les regardons comme des œuvres appartenant à la première période de Juste de Gand. Cette opinion est basée sur la grande maigreur des figures, sur leurs mouvements anguleux et sur l'absence de moëlleux dans les formes. Par contre on trouve déjà ici la chaleur et l'énergie du coloris, et la variété dans les carnations, qui étaient si particulières à ce peintre. Malheureusement ces deux peintures, surtout la *Résurrection*, ont beaucoup souffert. Le panneau central, comme M. Passavant le conjecture avec raison, a dû représenter un *Crucifiement*; mais on ignore ce qu'il peut être devenu. Nous ne savons pas davantage où se trouve actuellement la partie extérieure des volets qui étaient ornés de grisailles, représentant les deux saint Jean, dont l'un, saint Jean-Baptiste, était une figure grandiose et pleine de dignité.

La *Descente de Croix*, qui orne la galerie des Ufficii à Florence, et qui est attribuée par le catalogue à Roger de Bruges. Nous la considérons aussi comme une production de Juste de Gand, mais, comme cet ouvrage est plus faible de couleur et que le paysage est traité d'une manière un peu plus lâchée, nous pensons qu'il appartient à la dernière période de l'artiste.

La figure d'une sainte, qui, la tête couverte d'un voile blanc et les mains jointes, se trouve dans la même galerie et passe pour appartenir à un maître inconnu, pourrait bien provenir aussi de Juste de Gand.

Ces deux productions ont probablement fait partie des ouvrages d'art, que la grande duchesse de Toscane a recueillies dans l'héritage d'Urbino.

Enfin, nous penchons à attribuer au même peintre un *Couronnement de la Vierge*, accompagné de six anges qui chantent, peinture qui faisait naguère partie de la collection du comte de Lamberg à Vienne et que ce seigneur a généreusement léguée à l'académie des beaux-arts de cette ville. Mais, pour nous prononcer d'une manière définitive à ce sujet, nous devrions revoir cet ouvrage, qui, en tout

(1) Ce personnage est évidemment saint Benoit qui professait pour S-Erasme une grande dévotion. On lit dans les *Acta Sanctorum : Fuit sanctus Benedictus ejusdem martyris studiosissimus*. V. ANDRÉ VAN HASSELT. *Splendeurs de l'art en Belgique*, pag. 241. (*Note du traducteur.*)

cas, est fort beau et qui conçu dans le ton habituel de Juste de Gand, se rattache étroitement à l'école de Van Eyck.

Si l'influence que ce grand peintre a exercée sur les autres artistes, ses contemporains ou ses successeurs, ne peut être déterminée au même degré que peut l'être celle qu'exerça Roger Van der Weyden-le-Vieux, elle n'en doit pas moins avoir été très-grande. On la reconnait de la manière la plus évidente dans les productions de Memling, ce qui résulte déjà de ce que, à peu d'exceptions près, tous les ouvrages mentionnés ci-dessus et attribués par nous à Juste de Gand, ont été jusqu'à présent regardés comme provenant de Memling. Car celui-ci doit visiblement à celui-là le charme particulier de son coloris, la vigueur de ses tons pleins, la fonte particulière de son pinceau et le moëlleux de son exécution, qualités qui, unies au dessin correct et ferme qu'il apprit de son maître, Roger Van der Weyden-le-Vieux, et au sentiment particulier du beau et du gracieux par lequel il se distingue, font de lui le peintre le plus attrayant de toute l'école des Van Eyck.

Nous allons maintenant énumérer plusieurs tableaux qui, outre ceux que M. Passavant attribue à Memling, pourraient fort bien appartenir à ce maître.

Dans l'hôpital de la Potterie, congrégation de femmes à Bruges, se trouve un petit tableau qui représente l'archange Michel luttant avec le démon dont la tête ne ressemble pas mal à celle d'un singe. A côté de cette scène est agenouillée la donatrice, dans le costume des sœurs de cet établissement. On retrouve dans cette production la profondeur de sentiment de Memling. L'exécution en est fort belle, et cet ouvrage peut être rangé parmi les peintures le plus chaudement colorées que l'artiste ait fournies.

Au musée de Bruxelles se trouve, parmi un certain nombre de tableaux acquis depuis quelques années, un petit panneau qui représente un évêque prêchant devant une assemblée de prêtres. Il est marqué au catalogue sous le n° 567 (1), et attribué à un maître inconnu. Mais, à en juger par la vivacité des figures, et par la beauté de l'expression, par le moëlleux des chairs et par l'excellence de l'exécution, nous croyons que c'est une production de la jeunesse de Memling.

Un petit tableau, qui orne la collection du duc d'Aremberg à Bruxelles, mais qui n'est pas encore porté au catalogue imprimé de cette galerie et qui, placé contre un trumeau de fenêtre, échappe facilement aux regards, nous paraît positivement une très-jolie production de Memling. Il est regardé comme un ouvrage d'Israël von Mecheln et représente saint Christophe portant l'enfant Jésus à travers la rivière. Il a beaucoup d'analogie avec le saint Christophe qui figure sur le volet du retable si connu de la Pinacothèque de Munich; seulement le saint y paraît plus âgé, les contours sont plus moëlleux et le ton des carnations plus chaud. Nous ajouterons ici, en passant, que nous ne pouvons nous ranger complétement à l'avis de MM. Passavant et Forster, qui assignent actuellement à Roger de Bruges le petit retable de Munich. A la vérité, les volets paraissent d'une peinture très-dure, bien qu'il soit impossible de les juger sérieusement vu l'état pitoyable où ils se trouvent, était horriblement surpeints. Mais le panneau central, qui est infiniment mieux conservé et qui représente l'Adoration des Mages, nous paraît offrir beaucoup plus d'analogie avec le tableau, qui se conserve à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, et qui, représentant le même sujet, est attribué à Memling, qu'avec la grande Adoration des Mages que possède la Pinacothèque de Munich et qui est de Roger Van der Weyden-le-Vieux. L'empâtement des couleurs est moins fort que dans ce dernier tableau, et le ton des carnations est plus chaud, à raison de la bonne conservation de cet ouvrage. Les plantes représentées en l'avant-plan sont traitées d'une manière plus vigoureuse et avec un sentiment plus intime de la nature, que dans les productions de Roger. C'est pourquoi nous tenons ce tableau pour le plus ancien ouvrage de Memling qui nous soit connu, et pour celui où se retrouvent le plus de parties où ce peintre manifeste l'influence de son maître.

Dans la collection du comte Czernim à Vienne, on voit une Présentation dans le temple, qui a beaucoup d'analogie avec le panneau central du petit retable de Munich, et qui présente plus de rapports encore avec les productions authentiquement connues de Memling. Cet ouvrage se rapproche du volet qui représente le même sujet et qui orne le retable de Roger, conservé dans la Pinacothèque; seulement il est plus petit, et d'une forme plus carrée; cet espace fallait-il le remplir et l'artiste, a dans ce but, ajouté quelques figures à la scène. La Vierge est prise un peu plus en face, les proportions des figures sont moins grandes, et la peinture plus noble.

Au musée d'Anvers, dans la collection que M. Van Ertborn a léguée à cet établissement se trouve, le portrait d'un des ancêtres de Philippe-le-Bon, celui de Philippe-le-Hardi, si nous nous en souvenons exactement, en prenant pour guide les portraits de Versailles. Bien que cet ouvrage n'ait pu être fait par Memling, que d'après quelque tableau plus ancien, il est cependant d'une extraordinaire vivacité, très-vigoureux de couleur, et d'une excellente exécution. Il porte le n° 105, mais n'indique ni le nom du maître qui l'a peint ni celui du personnage qui y est représenté.

Dans la salle des séances de la première chambre du palais de Justice à Paris, se trouve un *Crucifiement* d'une dimension considérable. Cette production est, selon nous, une œuvre très-importante de Memling, bien que la forme un peu maigre des mains et des pieds nous fasse reporter cette peinture à la première période du maître. L'expression de la douleur qu'éprouvent les personnages disposés au pied de la croix où le Sauveur vient d'expirer, est rendue d'une manière saisissante. A la droite de la croix, la Vierge défaillante est soutenue par une autre femme. A côté de celle-ci est disposée une autre des trois Marie, qui regarde le Christ avec une angoisse profonde. Ce groupe est complété par saint-Jean-Baptiste, dont la figure porte l'empreinte de la douleur, et enfin par saint-Louis dont la tête doit être le portrait du roi Charles VII. A la gauche de la croix se trouvent saint-Jean l'Évangéliste, saint-Denis et Charlemagne. Dans le fond du tableau on voit plusieurs soldats, représentés d'une manière très-animée. Comme l'artiste y a introduit le vieux palais du Louvre et la tour de Nesle, il n'y a pas de doute que cet ouvrage n'ait été peint à Paris, et il en résulte aussi la preuve que Memling doit avoir séjourné accidentellement dans cette ville. Le ton des carnations présente la vigueur si particulière au pinceau du maître. Pour autant qu'il est possible d'examiner ce tableau à la hauteur où il est placé, il paraît d'une bonne conservation. Seulement la partie du milieu où l'on voit l'Éternel bénissant son fils, a été autrefois endommagée par le feu, et elle a dû subir une forte restauration.

A Turin, dans la galerie royale, se trouve une *Histoire de la passion*, depuis le dimanche des rameaux jusqu'au moment où le Christ se fait connaître à ses disciples à Emmaüs, entièrement conçue dans le même style riche et épique que les *Joies et les douleurs de Marie* dans la Pinacothèque de Munich. Seulement les dimensions de ce tableau sont plus restreintes, et, par conséquent les proportions des figures de l'avant-plan sont plus petites. Pour la finesse et pour la beauté de l'exécution cet ouvrage peut être placé sur la même ligne que le tableau de Munich dont nous venons de parler, et que la *Châsse de sainte-Ursule* de Bruges. En outre, il est parfaitement conservé. Nous nous rangeons complétement à l'avis de M. Passavant, qui conjecture que cette production est probablement la même peinture qui, selon Vasari, fut placée dans l'église de Santa-

(1) Cet ouvrage porte au catalogue de 1847, le numéro 576 (*Note du traducteur*.)

Maria-Nuova à Florence, et plus tard elle entra dans la possession du duc Cosme Ier. C'est le directeur de la galerie royale de Turin, le marquis d'Azeglio, qui a le premier rapporté à Memling ce tableau précédemment attribué à Albert Dürer, et il a été amené à cette conclusion par le point de comparaison qu'il a trouvé dans l'œuvre déjà mentionnée de la Pinacothèque de Munich.

Le prince Guillaume Radzivill, à Berlin, possède une *Annonciation*. La chambre, au fond de laquelle se dresse d'un lit, la manière dont la lumière brillante du soleil s'y projette par la fenêtre, enfin la figure de l'ange Gabriel présentent une surprenante analogie avec l'*Annonciation* de Roger Van der Weyden-le-Vieux, qui est représentée sur l'un des volets du beau retable de ce maître que possède la Pinacothèque de Munich. Toutefois dans l'ouvrage dont nous nous occupons ici, l'ange porte, sur une robe un bleu pâle, un manteau fort riche de brocart d'or, et sa figure, qu'on voit entièrement de profil, offre une expression plus douce. La figure de la Vierge est conçue à un point de vue entièrement différent de celui où se sont placés les artistes, qui ont traité le même sujet dans des tableaux qui nous sont connus. Au lieu d'être agenouillée, comme on la voit ordinairement, sur son prie-Dieu, elle s'est levée à l'aspect de l'ange, et, ayant entendu les paroles qu'il lui adresse, elle en a été tellement saisie, que son visage, — dont les traits ressemblent exactement à ceux de la Marie, qui orne l'un des pignons de la châsse de sainte Ursule, de l'hôpital de Bruges, — se décolore, et qu'elle tomberait sur le plancher si elle n'était soutenue par deux anges qui ressemblent parfaitement à ceux qui figurent dans le tableau du *Mariage de sainte-Catherine* à Bruges. L'un se dresse au-dessus du prie-Dieu et la retient par l'épaule, tandis que l'autre la soutient du bras gauche, et retient de la main droite le manteau bleu foncé de la Vierge, qu'elle laisse échapper et avec lequel cette figure vêtue, d'une robe bleu, s'harmonise admirablement. Elle tient encore de la main gauche son livre d'heures, tandis qu'elle appuie avec beaucoup d'expression sa main droite sur sa poitrine. Devant le prie-Dieu se trouve un vase dans lequel s'épanouit un iris bleu. Cette belle peinture, qui présente trois pieds de hauteur et deux de largeur, feu le prince Antoine Radzivill la trouva dans un de ses domaines percée d'une flèche. A cause de la restauration qui a été motivée par ce dégât, cet ouvrage a perdu en force, particulièrement dans les carnations qu'il a fallu nettoyer, et en clarté par les parties qu'il a fallu retoucher et raccorder. En outre, le manteau de la Vierge est loin d'être surpeint avec bonheur. Sur la partie inférieure du cadre primitif qui est peint en gris, comme le sont fréquemment les cadres anciens, se trouvait tracé le millésime de 1482, que le prince a fait couper et incruster ensuite dans la bordure d'or qui encadre aujourd'hui ce tableau. A cause de l'étroite affinité que l'on remarque entre cette production et la *Châsse de sainte-Ursule* ainsi que le *Mariage de sainte-Catherine*, ce millésime est d'une haute importance, parce qu'il peut servir de jalon pour déterminer l'époque où furent exécutés ces deux tableaux. Un blason de cardinal qui se trouvait sur l'ancien cadre a conduit le prince à conjecturer que cette peinture a été achetée dans les Pays-Bas, par l'un des princes Radzivill, connu comme auteur d'une relation de voyage dans ces contrées, et qu'elle a été donnée probablement par lui à l'un de ses frères qui était cardinal.

Ce tableau offre une grande affinité, surtout par le caractère des anges, avec un ouvrage que possède la Pinacothèque de Munich et qui représente *la Vierge avec l'Enfant*, placée au milieu d'un paysage et entourée de quatre anges qui font de la musique. (No 46 du cabinet). L'auteur de ce panneau s'est indubitablement inspiré sur les œuvres de Memling, dont il approche de très-peu dans les draperies et dans les accessoires.

C'est ici le lieu de produire quelques observations sur le célèbre bréviaire, qui a été légué par le cardinal Grimani à la bibliothèque de saint-Marc à Venise, et à l'ornementation pittoresque duquel Memling, comme on le sait, a pris une part très-considérable. Lorsqu'il nous fut donné, il y a cinq ans, d'examiner en détail ce précieux monument, dont un de nos contemporains, Louis Schorn a le premier donné une description détaillée, nous nous posâmes la question de savoir pour quel personnage ce chef-d'œuvre avait pu être fait. Il est surprenant que, dans le livre lui-même, on ne trouve nulle part la moindre trace de blason ou de nom. Cependant différentes circonstances nous autorisent à croire que ce livre a été exécuté pour Marie de Bourgogne, fille de Charles-le-Téméraire et épouse de Maximilien Ier. On ne peut mettre en doute que ce missel n'ait été peint dans l'intervalle qui sépare les années 1470 et 1480, quand on a étudié le développement de l'ancienne école flamande en général. Mais on arrive à une certitude complète, quand on a fait une étude particulière des anciennes miniatures, qui ornent les manuscrits provenant de la Belgique. Comme Marie de Bourgogne mourut le 27 mars 1482, à l'âge de vingt-cinq ans, il est manifeste que ce livre d'heures doit être reporté à l'époque où cette princesse avait atteint sa majorité et se trouvait souveraine des Pays-Bas. De plus, il dépasse en épaisseur (car il ne contient pas moins de huit cent trente et un feuillets), et en richesse d'ornements artistiques, tous les ouvrages de ce genre qui nous sont connus. Outre le nombre considérable de vignettes qu'y ont fournies les trois célèbres artistes qui s'appellent Hans Memling, Gérard de Gand et Liévin d'Anvers, chacune des seize cent trente-deux pages dont il se compose, est ornée avec le plus grand luxe. Nous savons, par l'ouvrage de M. Barrois, à quel prix était estimé l'exécution d'un livre de ce genre, de sorte que ce missel a dû coûter une somme qu'un trésor de prince seul pouvait fournir. Enfin on peut admettre avec certitude, par un examen attentif du livre, que la patronne de la personne pour qui il a été fait, était la Vierge Marie; car la figure de la Vierge s'y présente bien plus fréquemment qu'on ne le voit d'ordinaire dans les bréviaires romains. C'est notamment un fait entièrement inusité qu'elle reparaisse à la suite des saints particuliers, par lesquels les missels ornés de vignettes plus abondantes se terminent communément. Ici, au contraire, elle est représentée à la fin du volume, dans une grande vignette, qui est, à notre avis, la plus belle de toutes, et elle y figure dans toute sa gloire, tenant l'enfant divin dans ses bras. Toutes sortes de symboles et d'inscriptions, semées dans le paysage dont elle est environnée, concourent à sa glorification. Ainsi, près de l'image de l'Éternel qui flotte auprès d'elle, rayonnent ces mots : « *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.* » Près de la Vierge elle-même brillent ces paroles : « *Electa ut sol, pulchra ut luna.* » A côté d'une étoile, on lit ces mots : « *Stella maris*; » près d'un château placé sur le sommet d'une montange, ceux-ci : « *Porta cœli;* » près d'un arbre qui se trouve de l'autre côté; « *Cedrus exaltatus*; » près d'une tour : « *Turris David, meum propugnaculum*; » près d'une ville placée plus loin : « *Civitas Dei*; » vers le milieu du paysage, près d'un arbre : « *Oliva speciosa*, » et, à côté, près d'une plante en fleurs : « *Virge* (sic) *Jesse floruit.* » Sur un plan plus rapproché se trouve l'enceinte d'un jardin, au milieu duquel on voit une fontaine avec cet inscription : « *Fons ortorum* », un buisson de roses avec celle-ci : « *Plantacio Rose*, » un bouquet de lis, avec celle-ci : *Sicut lilium inter spinas.* » Sur la clôture de l'enceinte dont il vient d'être parlé, on lit ces paroles : « *Ortus conclusus*, » et sur une fontaine disposée à l'avant-plan, celle-ci : « *Puteus aquarum vivencium* (sic). » A côté, on voit un ange armé d'un bouclier de cristal, où on lit : « *Speculum sine macula.* » Dans cette litanie les mots *propugnaculum meum* se rapportent évidemment à la personne qui a fait faire ce missel dans l'intention de se placer sous la protection spéciale de la Vierge. Enfin, dans l'encadrement, vis-à-vis de l'image de sainte-Anne, sur le corsage de laquelle est représentée la Vierge,

on lit le nom de Marie tracé dans une croix, ce qui est peut-être aussi une allusion à la personne qui a commandé ce bréviaire, et dans la partie inférieure de l'encadrement, auprès de la figure de saint-André, se trouve représenté un paon dans de si grandes proportions et d'une manière si apparente, que nous croyons qu'il y a ici une allusion à Maximilien, époux de Marie de Bourgogne, car on sait que cet oiseau est le symbole de la maison de Habsbourg. Il nous reste encore à expliquer comment il se fait qu'il ne se rencontre pas un seul blason dans ce livre, et comment il est possible qu'un manuscrit d'une telle importance ait pu sortir d'une famille aussi illustre. Il est historiquement établi que Maximilien, qui s'est trouvé fréquemment dans des embarras d'argent, fit vendre une grande partie des objets précieux de la maison de Bourgogne, parmi lesquels se trouvaient aussi des manuscrits. En outre, lors de l'émeute qui éclata contre lui à Bruges en 1488, le palais qu'il occupait dans cette ville fut mis au pillage. Il est possible aussi que le missel soit entré d'une autre façon dans des mains étrangères et parvenu ainsi à Antonello de Messine, qui habita Venise depuis l'an 1473 jusqu'en 1493, année de sa mort, et qui ayant précédemment séjourné pendant assez longtemps dans les Pays-Bas, a pu y entretenir plus tard encore des relations. On sait que ce fut Antonello qui vendit le missel au cardinal Grimani, au prix de cinq cents sequins. Or, ce qu'il y a de plus vraisemblable c'est que, si ce précieux monument d'art n'est pas tombé d'une manière légale dans des mains étrangères, le premier possesseur a dû naturellement avoir un puissant intérêt à effacer la moindre trace de l'origine de sa propriété, et c'est ce que, selon toute probabilité, il a fait ici en ôtant la couverture du volume, sur laquelle ont pu se trouver les armoiries de Marie de Bourgogne; car on voit, sur un grand nombre de manuscrits appartenant à d'anciennes bibliothèques princières et garnis encore de leurs reliures primitives, le blason de leurs possesseurs originaires, parfois accompagné de leur devise.

Ceci nous explique parfaitement pourquoi ni l'un ni l'autre ne se trouve sur le bréviaire qui nous occupe. Si notre conjecture est fondée, les armes de l'épouse de Maximilien ont dû être peintes en grande dimension et avec un grand luxe au commencement du livre, ainsi qu'on le voit d'ordinaire, et dès lors il est tout naturel qu'on ait coupé ce feuillet.

Quant au livre lui-même, il est un merveilleux échantillon de l'art flamand ancien, qui brille aussi dans ces riches vignettes avec plus d'avantage que dans la plupart des tableaux à l'huile qu'il nous a laissés et que nous ne pouvons considérer que comme un faible reste des nombreuses productions dont il enrichit autrefois les Pays-Bas. Aussi ce serait une belle tâche à remplir par un habile lithographe que la reproduction fidèle d'un choix de ces admirables miniatures.

Parmi les plus précieux manuscrits ornés de vignettes, qui, à l'égal de celui dont nous venons de parler, trahissent la main des grands maîtres, nous devons citer une Histoire des rois de Jérusalem depuis Godefroid de Bouillon jusqu'à Jean de Brienne, qui se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne. Bien que nous nous soyons proposé de nous occuper de cet étonnant joyau de l'art des Van Eyck dans un travail spécial que nous avons l'intention de consacrer aux trésors d'art que renferme la capitale de l'Autriche, nous croyons cependant que l'ouvrage prémentionné est trop important et notre sujet nous sollicite trop vivement à en parler ici, pour que nous n'en disions pas quelques mots. Ce manuscrit, qui est de format in-folio oblong et étroit, ne laisse pas deviner sa haute valeur artistique dans la simple reliure en peau de porc qui le recouvre. Il contient une série de dix-sept miniatures accompagnées de courtes notices historiques. Au verso du premier feuillet se trouve le titre suivant : « *Cy commencent les croniques de Jérusalem abrégées.* » L'exécution de ces peintures doit être rapportée à l'intervalle qui sépare les années 1430 et 1450, et elle est voisine ainsi de l'époque où fut peint le riche bréviaire du duc de Bedford, qui se trouve à la bibliothèque royale de Paris et qui fut terminé probablement en 1424 (1). Les encadrements et les lettres initiales présentent absolument le même caractère que dans ce bréviaire; en tout cas, ils sont conçus dans un style qui ne permet pas de les croire postérieurs à l'an 1450. Mais, quand on le compare avec un autre manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne, qui est une traduction française du roman de Gérard de Roussillon et qui, également orné de précieuses miniatures, porte le millésime de 1447, on reconnaît évidemment qu'il doit être antérieur de quelques années à celui-ci; car il porte dans toutes ses parties des indices qui nous forcent à le reporter à quelque temps au-delà de cette époque. D'un autre côté, il ne saurait être antérieur à l'année 1430, attendu qu'on y voit déjà reproduite la chaîne de la Toison d'or, ordre qui ne fut institué par Philippe le-Bon que dans le courant de la même année, comme on le sait suffisamment. D'ailleurs, c'est à cette époque que se rapporte le caractère de ces peintures, dans lesquelles on reconnaît l'art des Van Eyck pleinement développé dans la forme où ces artistes eux-mêmes et leurs élèves immédiats le pratiquèrent. Ce qui prouve que Philippe-le-Bon fit exécuter ce manuscrit, c'est la présence de sa devise, *Aultre n'aray* qui se répète fréquemment dans les encadrements des pages. Nous ne connaissons aucune autre production de l'art où le grand mouvement des croisades, si important pour l'esprit du moyen âge, et les différents faits d'armes des chrétiens en Palestine se trouvent reproduits avec plus de magnificence et de vivacité, que cette œuvre où l'époque se reflète tout entière avec le luxe de costumes et d'armes qui resplendissait à la cour des ducs de Bourgogne, et avec toute la réalité objective de ce qu'il y a de plus noble dans l'art des Van Eyck. De toutes les miniatures que nous connaissons de cette école, celles-ci sont incontestablement les plus spirituelles. Les compositions sont généralement originales et d'une beauté qui trahit des maîtres habitués à exprimer leurs pensées dans des œuvres de plus grande dimension. Ce qui prouve mieux encore ce fait, c'est la manière dont ces peintures sont traitées; car l'exécution est très-large pour des miniatures. Les artistes se sont contentés d'indiquer simplement, mais avec un pinceau de maître, tout ce qui est indispensable, et ils ont su produire ainsi l'effet de l'exécution la plus achevée. On peut aisément reconnaître dans ces ouvrages trois mains différentes, que nous allons caractériser d'une manière plus particulière dans la description des principales miniatures.

La première page du deuxième feuillet est divisée en deux parties par un encadrement, semblable à celui qui borde la page elle-même. Dans chacun de ces compartiments est représenté un groupe. Dans celui de droite, en avant d'un édifice peint en azur et en or et représentant probablement l'église du saint sépulcre à Jérusalem, on voit, devant un tapis de pourpre, Godefroid de Bouillon en costume de roi de Jérusalem; il est vêtu d'une cotte d'armes, sur laquelle se détachent les blasons écartelés de Jérusalem et de Bouillon, et il tient un bouclier et un sceptre. Près de lui est placé Dagobert, archevêque de Pise, en costume de patriarche de Jérusalem. A côté du roi sont disposés un grand nombre de seigneurs et de chevaliers, et à côté du prélat on voit un groupe de prêtres. La ville de Jérusalem est reproduite exactement de la même manière que le sont ordinairement les villes que Roger Van der Weyden-le-Vieux a introduites dans ses tableaux. Les têtes des personnages sont admirablement caractérisées quoiqu'avec une grande sobriété de traits; les parties lumineuses sont blanchâtres, les ombres d'un ton jaune-brun, tirant même sur le noir. Les cuirasses qui sont très-noires sont rehaussées d'argent dans les parties éclairées. Quant

(1) Voir pour de plus amples détails notre ouvrage, intitulé *Kunstwerke und Kunstler in Paris*, pag. 151 et suiv.

aux autres couleurs, elles ont la même vigueur et la même clarté que dans le retable de Gand. On remarque encore l'emploi de l'or dans les blasons et dans les bordures de la chappe épiscopale; celle-ci est ornée de figures brodées qui sont indiquées en brun. Le ciel qui est d'azur pâle et la ville qui forme le fond de la vignette sont pleines de tons aëriens. L'exécution est extraordinairement large; quand on examine l'œuvre de près, on y voit même des taches de couleur; mais l'effet pittoresque est calculé avec une grande assurance de pinceau. Nous croyons ce dessin de la main de Jean Van Eyck et de la dernière période de cet artiste, époque qui s'accorderait parfaitement avec celle où nous avons rapporté l'exécution du manuscrit, ce peintre étant mort en 1445 (1). Deux colonnes placées sous cette miniature portent une inscription, dans laquelle se trouve indiqué le sujet qui y est représenté. — Le dessin qui est placé dans le compartiment de gauche, et qui est de la même main que celui dont il vient d'être parlé, représente également Godefroid de Bouillon. Mais ici le héros est vêtu d'un manteau azuré; il est assis devant une tente blanche dont le fond est rose, et il tient d'une main le sceptre royal, de l'autre une bannière. Derrière la tente s'élève un arbre rehaussé d'or, dont les branches gracieusement entrelacées, portent des fleurs du calice desquelles sortent les neuf rois postérieurs de Jérusalem tenant le sceptre et portant un écusson, chargé de leurs armoiries. Le texte qui sert à expliquer cette miniature est disposé de la même manière que celui de la peinture précédente. Sur le verso du deuxième feuillet, au milieu d'une grande rosace, dans l'intérieur d'une chambre pareille à celles que Roger Van der Weyden-le-Vieux aimait à peindre, on voit un trône royal d'une extrême magnificence, devant lequel se tient debout le père de Godefroid de Bouillon, Eustache, comte de Boulogne. Dans deux rosaces plus petites, qui flanquent les premières, se trouvent deux personnages, représentant Godefroid de Bouillon et sa mère Ide, dont les noms sont tracés à côté des images respectives. Sur chacune de ces figures est disposé un écusson blasonné. Dans trois autres rosaces on lit les noms de leurs parents collatéraux. L'extrême vivacité des couleurs, le ton local plus rougeâtre des chairs, la précision plus arrêtée des formes, les proportions plus élégantes, la vigueur et le gras des coloris qui approche d'une peinture à l'huile, une exécution à la fois large, moëlleuse et singulièrement habile, nous font rapporter cet ouvrage à Juste de Gand. Le recto du troisième feuillet présente une seconde miniature de Jean Van Eyck. Elle est une des plus grandes du volume et représente l'embarquement de la première croisade. Dans un splendide et magnifique paysage, qui, éclairé par le soleil, est hérissé de rochers rehaussés d'or et semblables à ceux qu'on voit se dresser sur le volet des Ermites du retable de Gand, on voit un grand nombre de navires bruns et aussi relevés d'or, qui s'apprêtent à appareiller. Seulement le vaisseau qui doit recevoir Godefroid de Bouillon est encore près du rivage, où se trouvent le prince et son compagnon d'armes, tous magnifiquement équippés et disposés en groupes variés, tandis que plusieurs figures, pleines d'action et de mouvement, sont occupées à embarquer des coffres. La plus haute expression de l'esprit chevaleresque, jointe à une vérité surprenante jusque dans les moindres détails, font de cette miniature une des plus merveilleuses qu'on puisse voir. Sur le verso du troisième feuillet, on voit se dérouler un tortis de fleurs d'or qui se continue sur le recto du feuillet suivant, et qui par le goût extrême et la délicatesse avec lesquels il est dessiné, excite à juste titre l'admiration. Cette dernière page contient, en sept petits compartiments carrés, un nombre correspondant de scènes fort réduites de l'expédition des croisés, qui représentent des attaques de villes et de ponts, et qui sont toutes expliquées par des inscriptions dont elles sont accompagnées, telles que celle-ci : *Baudoin de Billon conquit la côte* (cité) *de Rohais* (Edesse), *où il y a* v^c (500) *chevalliers richement fieffés.* » Dans cette petite peinture on voit Baudouin placé avec plusieurs autres chevaliers devant ses tentes. La finesse avec laquelle les têtes sont caractérisées, l'excellence du dessin, la chaleur et la vivacité du ton et la largeur de l'exécution font de cet ouvrage un véritable bijou de l'art. La plupart des autres compositions représentent des scènes singulièrement animées. Telle est une attaque dirigée par plusieurs vaisseaux contre un château, où l'on remarque plusieurs archers admirables de mouvement et d'action. Telle est encore une déroute de cavaliers qui sortent d'une ville et qui, poursuivis par l'ennemi, descendent à bride abattue une colline; tout cela est d'une vivacité extraordinaire, et les chevaux, dessinés avec une grande pureté et vraiment lancés à pleine course, rappellent par leur harnachement ceux du retable de Gand. Ces sept miniatures proviennent évidemment d'une troisième main, qui l'emporte encore sur les deux précédentes par la vérité de l'exposition, par l'exactitude avec laquelle les accessoires sont rendus, tels que l'eau, les villes, les rochers et les plantes des avant-plans, ainsi que par la vivacité et l'éclat général ; aussi nous n'hésitons pas à les attribuer à Roger Van der Weyden-le-Vieux. Les miniatures des deux peintres précédents offrent une surface mate et unie, tandis que celle dont nous venons de parler, est couverte d'un doux brillant. Parmi les autres peintures du même volume, il en est encore plusieurs qui sont fort belles. Sur le recto du huitième feuillet est représentée la prise de la ville de Bethléem, que nous rapportons à la main de Juste de Gand. On y remarque une troupe de chevaliers qui pénètrent dans la place, en traversant une sorte de défilé, et qui rappellent vivement les *Milites christi* du retable de saint-Bavon. Ce qui est admirablement rendu dans cette position, c'est un torrent qui tombe du haut d'une masse de rochers. Le recto du feuillet dixième représente le couronnement de Godefroid de Bouillon, entouré des seigneurs et des prêtres qui assistèrent à la première croisade. Toutes les parties de cette magnifique composition, les draperies, les figures, surtout celle de l'évêque qui couronne le roi de Jérusalem, révèlent complétement l'esprit de Jean Van Eyck. Sur le verso du même feuillet est représenté le roi Baudouin, couvert d'une armure splendide et placé debout sous un superbe portail gothique, décoré de statues. C'est là une des productions les plus accomplies de la main du même maître. Le recto du quinzième feuillet est également de Jean Van Eyck. Au milieu de cette page est représenté Baudouin V, enfant encore, qui reçoit la couronne de Jérusalem. Cette vignette est flanquée d'un côté par une composition plus petite où se trouve le prince devenu roi, et de l'autre par une véritable merveille de dignité, d'harmonie, d'animation et de peinture moëlleuse, qui représente Jocelin III, duc d'Edesse, dans sa chambre. Le recto du feuillet suivant nous montre le roi Richard, Cœur-de-Lion, faisant fortifier la ville de Jaffa. Enfin le recto du dix-huitième feuillet, représente Jean de Brienne, couronné roi de Jérusalem, œuvre d'un grand peintre, conçue avec un rare sentiment de style, pleine de motifs aussi animés que variés, peuplée de têtes finement caractérisées, et colorée avec autant de richesse que de chaleur. Cette miniature, de même que la précédente, nous la regardons comme due à la main de Juste de Gand, et comme l'une des plus belles peintures qui ornent ce précieux volume.

(1) D'après une très-récente découverte faite par M. de Stoop, de Bruges, dans les comptes de la fabrique de l'ancienne église Saint-Donat en cette ville, Jean Van Eyck mourut dans le courant du mois de juillet 1441. Voir Les trois frères Van Eyck, par *l'abbé Carton*, Bruges 1848. pag. 42 et suiv. (*Note du traducteur*).

THIERRY STUERBOUT.

Bien que ce peintre, appelé par Van Mander Thierry de Harlem, ait été primitivement un des élèves d'Albert Van Ouwater, il paraît cependant s'être établi de bonne heure en Belgique. En tout cas, ses deux tableaux authentiquement connus, qui ornaient autrefois l'Hôtel de Ville de Louvain et qui font actuellement partie de la galerie du roi des Pays-Bas à La Haye, décèlent d'une manière irrécusable l'influence de Roger Van der Weyden-le-Vieux. M. Schayes a récemment découvert, dans les anciens comptes de la ville de Louvain, déposés aux archives de cette commune, plusieurs nouveaux renseignements sur Thierry Stuerbout, qui ont été communiqués au public (1). Il en résulte d'abord, que ce maître jouissait en 1468 d'un traitement annuel, en qualité de peintre de la ville de Louvain (2). Mais ce qui prouve la haute considération dont il jouissait dans cette ville, c'est la circonstance qu'au moment où il était occupé à peindre un *Jugement dernier*, (qui fut exposé plus tard dans la salle des échevins à l'Hôtel de Ville), et une autre peinture importante de vingt-six pieds de largeur sur douze pieds de hauteur, (laquelle était destinée à une autre salle du même édifice), il reçut dans sa maison la visite du corps des magistrats qui lui fit, en signe de satisfaction, un présent consistant en vin. Malheureusement des quatre volets dont cet ouvrage devait se composer, il n'en acheva qu'un seul et il en laissa un second à peu près terminé lorsque la mort l'enleva. Son décès survint probablement en 1478, car il résulte des comptes de 1479 et de 1480 que, l'artiste étant mort, la commune fit évaluer ce travail par un des peintres les plus estimés de Gand, évaluation par suite de laquelle les héritiers de Stuerbout obtinrent trois cent soixante florins et trente-six *plecken*, sur le prix de cinq cents écus convenu avec leur auteur. Enfin les mêmes comptes nous apprennent aussi qu'outre Thierry, il y avait à la même époque à Louvain quatre peintres du nom de Stuerbout, notamment Hubert, qui était probablement son frère, et les trois fils de celui-ci, Hubert, Gilles et Frissen. Mais, d'après les ouvrages qui leur furent commandés, il paraît qu'ils étaient simplement peintres décorateurs.

Nous regardons comme une des productions les plus distinguées de Thierry Stuerbout une *Descente de Croix*, composition de neuf figures, qui fut acquise il y a quelques années par le musée de Bruxelles et qui, portée au catalogue de cette galerie sous le numéro 564 (3), y est attribuée d'une manière tout à fait erronée au pinceau de Hans Memling. Ce tableau est un peu faible sous le rapport des lignes. La plupart des têtes présentent des traits un peu durs; elles manquent de distinction et de variété. Elles ont presque toutes le nez très-saillant et seulement courbé légèrement à l'extrémité. Le corps du Christ est, même pour cette école, d'une maigreur extraordinaire. Tous les contours sont tellement accentués, qu'ils en paraissent presque durs. Les mains sont moins finement dessinées que ne le sont celles de Memling. En revanche plusieurs têtes sont d'une grande force d'expression. La couleur des chairs est légèrement dorée dans les parties lumineuses, et d'un ton brun chaud dans les ombres. Dans les autres parties, de même que dans le beau paysage qui forme le fond du tableau, les couleurs sont grasses et vigoureuses. Les accessoires sont traités de main de maître. Quant aux draperies elles sont tourmentées de cassures anguleuses et pincées. La peinture est d'une belle conservation.

(1) *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, tom. VIII. n. 11.

(2) Les comptes de 1468-1469, après avoir mentionné les traitements payés aux autres employés de la ville, disent : *Item, Dierick Stuerbout, Scildre, van ghelyken* LXXX *plecken; (Item, Thierry Stuerbout, peintre, également* LXXX *plecken)*, taux équivalent à celui du traitement alloué au secrétaire de la ville. En outre il recevait pour ses tableaux une rémunération particulière, qui était fixée à un chiffre considérable.

(3) Dans le catalogue de 1847, ce tableau figure au numéro 573. (*Note du trad.*)

(*La suite à la prochaine livraison*).

VARIÉTÉS.

TRAITÉ DES ARTS CÉRAMIQUES, OU DES POTERIES CONSIDÉRÉES DANS LEUR HISTOIRE, LEUR PRATIQUE ET LEUR THÉORIE.

Il y a bien longtemps que le genre humain fait des poteries. Dès le début de la civilisation, l'homme se livra à l'art de pétrir des argiles et de les cuire au soleil et au feu. Les vestiges de cet art se trouvent même placés quelquefois dans des circonstances qui embarrassent le savant lorsqu'il essaie de deviner l'histoire des premiers âges du monde, et qui tendraient à faire croire que l'homme n'est pas tout à fait aussi nouveau venu sur la terre qu'on le supposerait d'ailleurs. On trouve des débris de poteries enfouis dans les cavernes si fréquentes dans les pays calcaires, pêle-mêle avec les ossements d'animaux qu'on est porté à regarder comme antérieurs à l'homme. Ainsi la grotte de Miremont, près de Sarlat (Dordogne), renferme, avec les restes de bêtes antédiluviennes, des fragments de poterie gauloise bien caractérisés. Dans la petite île de Bréha, qui est séparée de la côte de Bretagne par un canal de 2,000 mètres de large, des débris de poteries se présentent au milieu de couches d'alluvion qui n'ont pu être formées qu'alors que l'île tenait au continent, et ainsi le cataclysme qui l'isola de la côte ferme n'eut lieu qu'après que l'homme eut apparu. M. Alcide d'Orbigny a observé des faits semblables dans l'Amérique méridionale.

Les arts céramiques remontent donc à l'antiquité la plus reculée. Leur histoire se rattache à celle de l'homme et tend à le vieillir. Ils sont variés non-seulement dans leurs procédés et dans les matières qu'ils emploient, mais encore par leurs usages.

Il y a d'abord les poteries d'utilité domestique; celles qui contiennent les aliments, celles où on les prépare, et c'est déjà une variété presque infinie. Il y a les jarres, les cuviers ou amphores qui servent à contenir les approvisionnements, où les anciens mettaient leur blé, où les modernes mettent encore leur huile. Ce fut une pièce pareille qui servit de tonneau à Diogène. Il y a les vases funéraires que tous les peuples anciens à l'envi ont placé dans leurs tombeaux, en témoignage de leur respect et de leur pieuse sollicitude pour les morts. Il y a les vases d'ornement, ces coupes magnifiques où la peinture ou le simple dessin se déploie et dispute au modelé l'admiration de qui les contemple; ces urnes, ces calices élancés qui quelquefois imitent le porphyre. Il y a encore les poteries dont l'industrie se sert pour ses opérations, celles qui ont à résister au feu ou à supporter l'effet de l'eau qui demande à fuir et profite de la moindre fissure, de la moindre porosité; les creusets qui tiennent bon contre la température où fondent le fer et l'acier; les tuyaux de conduite imperméables, solides, tels que ceux qu'on a fabriqués près de Châtillon (Nièvre), qui résistent à une pression de dix atmosphères sans qu'il se manifeste aucune fuite.

Une autre destination des poteries est celle à laquelle répondent les alcarazas d'Espagne, de rafraîchir l'eau dont ils sont remplis quand ils sont placés dans un courant d'air. Ce sont des vases à pâte perméable qui laissent suinter une petite quantité de l'eau qu'on y a versée; en se vaporisant par le courant d'air, ces gouttelettes qui ont transsudé absorbent, d'après la loi de la nature, une certaine proportion de calorique qu'elles soustraient à l'eau de l'intérieur. On se sert des alcarazas dans toute la péninsule ibérique. En Egypte aussi, il sont d'usage général et de toute antiquité, et on les nomme bardach; de même en Perse, où on les parfume avec des aromates. On en fait à l'île Bourbon, en Amérique, dans l'Inde, dans la plupart des pays chauds. Ils refroidissent l'eau de 4 à 7 degrés, et c'est assez pour qu'on la trouve fraîche dans ces climats brûlants, même lorsqu'elle reste encore à 14 ou 15 degrés de chaleur.

La tuile, la brique, les carreaux sont encore d'autres produits des arts céramiques et des plus usités. Les briques ont été les premiers matériaux dont les hommes se sont servis lorsqu'ils ont commencé à bâtir dans des terrains d'atterrissement. De pareils pays furent les premiers habités par des hommes civilisés, parce que ce sont les plus fertiles; mais en général ils sont dépourvus de pierres, tandis que la matière meuble et plastique de leur sol se prête facilement aux formes qu'on veut lui donner. Ainsi les briques jouent un grand rôle dans la construction des édifices d'une haute antiquité, surtout de ceux qu'on trouve dans les plaines de l'Asie baignées par le Tigre et l'Euphrate. Le palais de Crésus à Sardes, celui de Mausole à Halicarnasse, celui d'Attale

Tralles, monuments d'une orgueilleuse splendeur, étaient en briques très-cuites dures et rouges. Dans les pays chauds et peu pluvieux, l'antiquité employa souvent des briques crues ou simplement cuites au soleil; ainsi à Babylone, ainsi dans l'Egypte, ainsi chez les Incas le temple de Pachacamac, et au Mexique les pyramides, l'immense pyramide de Cholula notamment. Les Anglais et les Flamands ont pour les briques la même prédilection que les peuples anciens de la Mésopotamie. Les briquetiers flamands sont les premiers du monde par le bon marché : ils moulent et cuisent un millier pour 5 fr. La civilisation britannique, à mesure qu'elle se répand sur la terre, transporte avec elle les constructions en briques. A New-York, à Baltimore, à Washington, au pied de magnifiques carrières de marbre, à Boston auprès du plus admirable granit, c'est en briques qu'on bâtit les maisons, qu'on édifie les temples. Cependant la douane de New-York a daigné employer les blocs de marbre blanc de la rivière du Nord. Quelques banques et quelques hôtelleries à New-York, à Boston, à la Nouvelle-Orléans se sont donné de belles façades de granit et de marbre. Le Capitole à Washington est d'un assez mauvais grès.

Une espèce particulière de briques, fort connue et fort estimée de l'antiquité, est celle des briques légères, que Pline appelait les briques flottantes, parce qu'en effet leur pesanteur spécifique est moindre que celle de l'eau. La porosité extraordinaire de leurs éléments leur procure ce singulier caractère. Ce sont de très-mauvais conducteurs du calorique; elles sont imperméables à la chaleur. Elles peuvent être employées avec un égal succès soit pour entourer des espaces qu'on veut garantir de l'action du feu, telles que des archives, ou bien la soute aux poudres des navires, soit pour établir des voutes qui exercent une très-faible poussée. On trouve la terre blanche qui fournit ces briques à Santa-Fiora, en Toscane. Faujas de Saint-Fonds l'avait découverte dans les monts Coirou (Ardèche); M. Fournet l'a reconnue aussi près de Ceyssat, sur la route de Clermont à Limoges, et dans la prairie de Randanne. Le sol de Berlin et des bords de la Sprée en est presque uniquement composé, ainsi que l'a montré M. Ehrenberg. Il est curieux que ces terres soient faites presque uniquement de dépouilles d'animaux microscopiques : ce sont des carapaces et des débris d'infusoires de la famille des cypris, des daphné et des bacillaires.

Les carreaux ont donné lieu à un des ornements qui embellissent le plus les villes dans les chaudes régions du Midi, où le soleil resplendissant jette des flots de lumière qui ne demandent qu'à se refléter sur des surfaces brillantes. On revêt les façades des maisons et les dômes des monuments avec des carreaux émaillés, où des fleurs à vif coloris se dessinent sur des fonds blancs ou d'une autre teinte légère. Babylone en tirait une partie de son éclat. L'Alhambra en est orné, les mosquées de Cordoue et de Cadix l'étaient de même. Aujourd'hui, c'est très-commun dans les pays de l'Orient et du Sud. Les Maures avaient introduit cet usage dans la Péninsule, d'où il s'est transmis à quelques parties de l'Amérique. Je n'oublierai jamais l'impression que produisirent sur moi les coupoles ainsi parées qui annoncent de loin le magnifique couvent de Notre-Dame de Guadalupe, aux portes de Mexico. Enfin, qui n'a entendu parler des tours en porcelaine de la Chine?

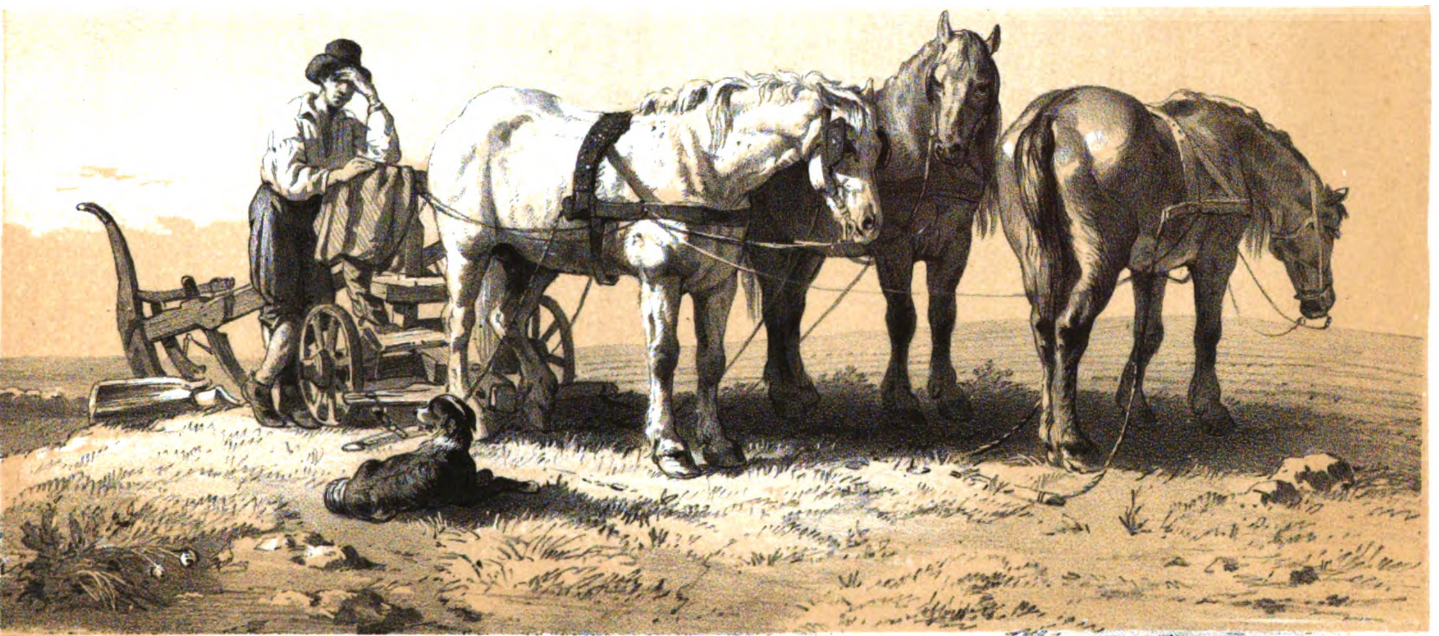
Les poêles par où l'Allemagne se distingue, les grandes plaques de faïence blanche qu'on remarquait à l'exposition dernière de l'industrie, les pots des jardiniers, sont encore d'autres variétés de la poterie. M. Polonceau avait eu l'idée de faire en poterie des grès artificiels pour le pavage. A Toulouse, qui est située dans un terrain d'atterrissement et où la pierre est chère, on a eu l'idée de construire en terre cuite des corniches, des chambranles, des pieds-droits, des colonnes, en même temps que des médaillons et autres ornements d'intérieur. On a ainsi embelli la ville et établi une industrie intéressante dont les produits, peu chers, s'acclimatent de plus en plus dans le Midi.

Les matières qui servent à faire des poteries sont extrêmement variées aussi. Les argiles, plastiques par leur nature, sont pour le potier des matériaux naturels. Mais les poteries en général résultent de pâtes plus ou moins composées. Toute pâte, une fois qu'elle est cuite, est un silicate, c'est-à-dire une combinaison, aux proportions plus ou moins définies, de silice (substance du sable pur) avec de l'alumine ou quelquefois de la magnésie. Il y entre de 55 à 75 pour 100 de silice, de 35 à 25 d'alumine, et puis des proportions variables d'éléments accessoires qui se combinent aussi avec la silice, tels que la chaux, la potasse, l'oxyde de fer; quelquefois du phosphate de chaux (os calcinés), du plâtre. Pour composer ces mélanges, on associe certaines matières dites plastiques par excellence, formées principalement de silice et d'alumine, tantôt avec des substances qui les rendent d'une fusion plus difficile, qu'on nomme dégraissantes, tantôt, au contraire, si naturellement la matière plastique est trop dure à fondre, avec des corps qualifiés de fondants. Les matières *plastiques* sont presque toutes des argiles, et il en existe une grande diversité dans la nature; le kaolin est la plus remarquable. Les matières *dégraissantes* sont d'abord toutes les formes diverses de la silice, qui est essentiellement infusible, à savoir, le quartz, le sable, le silex; puis les terres cuites, l'amiante, les escarbelles des fournaux. Les *fondants* sont nombreux : les plus usités et les plus renommés sont le feldspath ou petunzé des Chinois, et tous les dérivés du feldspath; le calcaire, les marnes calcaires, le plâtre, le baryte sulfaté qui existe en grande quantité dans la nature, les os calcinés. Enfin toute poterie doit avoir sa pâte recouverte d'un vernis qu'on nomme, selon les cas, *émail*, *couverte*, *glaçure* ou *lustre*. On se sert à cet effet du feldspath, du plâtre, de l'acide borique et du borax que recèlent certains lacs de la Toscane, du sel marin, de la potasse et de la soude, des oxydes de plomb, d'étain, de manganèse de fer. Parmi toutes ces substances, les unes sont communes et abondantes, d'autres belles et rares. M. Brongniart a fait soigneusement connaître dans quelles circonstances la nature nous offre les unes et les autres; il énumère avec un soin particulier les gisements de kaolin, dont le nombre est compté dans le monde entier, et qui produisent la plus belle des poteries, la plus recherchée, la plus solide, la plus élégante, la plus éblouissante, la porcelaine véritable, la porcelaine *dure*.

Cette belle terre, d'une éclatante blancheur, n'est dans la nature qu'un produit accidentel. Elle résulte de la décomposition qu'a subie une autre substance fort abondante, le feldspath, et par laquelle celui-ci a perdu une partie de l'élément alcalin (potasse) qui le rendait fusible. Dans le kaolin scientifiquement parfait, la potasse tout entière a disparu et il ne reste que de la silice et de l'alumine. Mais pour que du feldspath produise du kaolin qui convienne au porcelainier, il faut qu'il ne contienne aucun élément propre à le colorer, pas un atome de fer, par exemple, et rien n'est plus commun que le fer, ou ses dérivés, dans la nature. Par une heureuse circonstance, facile à concevoir, le kaolin ou feldspth décomposé est presque toujours accompagné de pétunzé ou feldspath demeuré intact, et ainsi on trouve à côté l'un de l'autre la plus noble des matières plastiques et le plus précieux des fondants. Bien plus fréquemment on rencontre le pétunzé sans kaolin. M. Brongniart ne compte en France que quatre gîtes de kaolin. Le plus important sans contredit est celui de Saint Yrieix (Haute-Vienne); les autres sont à Cambo, à 25 kilomètres de Bayonne; à Alençon, aux Pieux près de Cherbourg. La Saxe en a deux gîtes; on en cite d'autres en Bavière et dans le Vicentin.

De tout temps, avons-nous dit, les hommes ont fait des poteries. C'est un des sujets sur lesquels il serait le plus aisé de recommencer la discussion entre les anciens et les modernes. Les anciens ont fait des poteries justement admirées des hommes de goût. La renommée des potiers de Samos date du temps d'Homère, et Phidias lui-même passe pour avoir tracé des contours de vases aux artistes du céramique. Rien n'égale l'élégance des formes que les artistes donnèrent aux vases campaniens, communément nommés étrusques, quoiqu'ils ne viennent pas de l'Etrurie, et que les vases étrusques proprement dits composent une variété à part. Rien ne surpasse la grâce des dessins qui les recouvrent. Ils sont dus à des artistes grecs dont il paraît que le génie prit un essor nouveau dans les colonies de la Grande-Grèce. L'antiquaire, le sculpteur et le peintre s'en délectent également. C'étaient des vases votifs ou des vases reçus en prix, ou des vases d'ornement qu'on enterrait avec celui qui les avait possédés, comme une de ses plus précieuses richesses. On les partage en trois époques, la première du septième ou sixième siècle avant Jésus-Christ; à cette époque appartient la célèbre coupe d'Arcésilas, et la non moins célèbre coupe de la chasse au sanglier. La troisième époque, la moins reculée, offre les vases de la plus grande légèreté et du dessin le plus correct. Elle est elle-même fort ancienne, car elle est antérieure à Jésus-Christ de quelques siècles, et les produits en étaient devenus fort rares et fort recherchés au temps de Jules César. Les bonnes traditions s'étaient déjà perdues parmi les potiers romains. Les amateurs modernes, fort riches en vases campaniens, ont tiré tout ce qu'ils en possèdent des tombeaux découverts depuis un siècle environ dans le royaume de Naples, dans l'ancienne Campanie proche de Capoue, aux environs de Nola surtout. L'amour de l'art a servi d'excuse à la violation du dernier asile de ces générations éloignées. On estime que toutes les collection réunies renferment aujourd'hui plus de 50,000 de ces vases.

(*La suite au prochain numéro.*)



Ch. Tschaggeny pinxt Stroobant del. Société des Beaux-Arts

LE LABOUREUR AU REPOS

RUBENS CHEZ VÉLASQUEZ.

(NOUVELLE.)



Une grande agitation se faisait remarquer, par une belle matinée d'automne de l'année 1629, dans une élégante maison de Madrid. On sablait la cour, on replaçait les tapis, on disposait les tableaux; on rangeait surtout avec soin un vaste atelier, car c'était la maison du jeune et célèbre peintre Diégo Vélasquez, et le mouvement qui s'y faisait annonçait clairement l'attente de quelque visite solennelle.

Quoiqu'il n'eût que trente-quatre ans, Vélasquez déjà s'était fait en Espagne un nom qui grandissait tous les jours : de nombreux élèves recueillaient avidemment ses leçons ; le roi Philippe IV, qui aimait les arts, venait quelquefois lui-même essayer des esquisses, de sa main royale, sous les yeux de l'artiste. Diégo Vélasquez avait parcouru l'Italie, la Hollande et la Flandre, il avait vu Rubens, et de ses voyages, faits avec fruit, il avait rapporté ces connaissances qui sont pour les arts ce qu'est l'usage du monde pour la société.

On ne manquait pas de rencontrer dans la maison de Vélasquez un être singulier, un mulâtre, pauvre esclave timide et embarrassé, que le peintre aimait et protégeait, mais qui, en son absence, était le jouet et le souffre-douleur des élèves, engeance malicieuse, qui ne connaîtra la pitié que quand elle aura un peu éprouvé la vie. Pour l'intelligence des choses qui vont être dites, il faut raconter en deux mots l'histoire de cet esclave. Il avait été acheté dans l'Inde par l'amiral Paréja, à la prière de Philippe IV. Vélasquez ayant fait le portrait de l'homme de mer, Paréja, charmé de se voir si merveilleusement reproduit par l'artiste à la mode, vint le remercier, suivi d'un jeune esclave mulâtre, qui portait pour le peintre une somptueuse chaîne d'or. Lorsque l'amiral sortit, l'esclave, qu'on appelait Jean, se mit en devoir de suivre son maître; mais le rude marin le repoussa du pied : « Penses-tu, lui dit-il en même temps, que lorsque j'offre une chaîne d'or, l'écrin ne soit pas compris au présent? Tu appartiens de ce moment au seigneur Vélasquez. » Il sortit en achevant ces mots.

Le pauvre mulâtre, avec la mine arriérée que donne l'esclavage, avec sa figure étrange et effarée, parut aux élèves un être stupide dont ils pouvaient se divertir. La manière dont il était entré dans l'atelier, d'un coup de pied, fut pour eux une source inépuisable de plaisanteries. Ils trouvèrent charmant de lui donner le grand nom de son premier maître, et ils l'appelèrent Juan de Paréja, nom qu'il conserva toujours. Vélasquez, de son côté, l'ayant pris en commisération, le chargea des soins de l'atelier, soins qui donnaient peu de besogne, mais qui devaient longuement éprouver la patience du mulâtre. Juan était heureux toutes les fois que l'artiste était là ; mais dès qu'il sortait, l'esclave avait à souffrir des élèves un torrent de malices qui ne s'épuisait point. Il les supporta avec une résignation magnanime.

Las enfin de ces petites peines, il prit le parti, pour les éviter, de se réfugier, quand Vélasquez était absent, dans quelque coin ignoré, où il se blotissait à l'abri des persécutions. On dit que l'homme est imitateur, que l'industrie appelle l'industrie, que les arts se propagent par le contact : Juan n'avait pu voir peindre pendant un an, ni entendre pendant un an les plus grands personnages élever au ciel la peinture, sans concevoir l'envie de manier aussi des couleurs. Pour charmer les longues heures de solitude où il attendait le retour de son maître, Juan essaya donc de peindre. Il n'avait que des pinceaux de rebut et des restes de couleurs qu'il ramassait à droite et à gauche. Il sentait bien qu'il ne faisait que barbouiller; mais il y trouvait du charme, et gardait sur ces occupations secrètes un silence si absolu, que personne, pendant quatre ans, ne les soupçonna.

Au moment de l'agitation qui régnait, comme nous l'avons dit, dans la maison de Vélasquez, le pauvre esclave paraissait le plus affairé; car chacun lui donnait des ordres. C'est qu'on attendait deux illustres visiteurs : l'un était le roi Philippe IV, et pour lui, qui venait assez fréquemment, on n'eût pas fait toutes ces soigneuses cérémonies ; mais l'autre était Pierre-Paul Rubens, et le bourgeois d'Anvers était pour Vélasquez et ses élèves bien au-dessus du roi de toutes les Espagnes : c'était leur souverain à eux; le roi de toute la peinture, le grand-maître des arts. Alors en Europe on ne prononçait qu'avec un respectueux enthousiasme le grand nom de Rubens. Dans sa glorieuse patrie, dans la Hollande, dans l'Empire, en France, en Italie, en Angleterre, en Espagne, partout ce nom était révéré et digne de l'être. Il était l'ami de tous les princes : Marie de Médicis le chérissait, Philippe IV l'avait comblé de dignités, le roi d'Angleterre Charles Ier l'avait créé chevalier en plein parlement; l'infante Isabelle aimait à s'asseoir auprès de son chevalet. Il avait accroché des toiles dans toutes les galeries de l'Europe, il avait formé des écoles de peinture et de gravure qui devaient étonner le monde. Architecte, il s'était bâti un palais, il avait construit le magnifique temple des jésuites d'Anvers; diplomate il avait conclu des traités de paix en faisant le portrait des potentats; écrivain, il était en correspondance avec les premiers savants de l'Europe.

Son caractère répondait à son génie. Il entretenait à ses frais de jeunes artistes à Rome. Il répondait à ses ennemis par des bienfaits; Corneille Schut s'était déclaré son ennemi, il apprit qu'il manquait de travaux, il lui en procura sur-le-champ. Il faisait faire par Van Uden et par d'autres de ses élèves les animaux et les paysages de ses tableaux; on lui reprocha de ne savoir pas traiter ces genres : peu de temps après il exposa en public des chasses de la plus grande force et de magnifiques paysages, entièrement peints de sa main. On blâmait ses caractères de tête, il fit la Descente de Croix. Il répondait à la critique en la désarmant, c'est-à-dire en faisant ce qu'elle l'accusait de ne pas savoir faire. Il citait ce proverbe espagnol : « Faites bien, vous aurez des envieux; faites mieux vous les confondrez. »

Vélasquez éprouvait une vive émotion à la pensée qu'il allait être jugé par le plus célèbre des artistes de son temps. — « Ma renommée n'est rien, disait-il, tant que je n'aurai pas l'approbation de Rubens. »

Il ne voulait se montrer à lui qu'entouré de chefs-d'œuvres ; il avait fait exprès, pour cette grande entrevue, son célèbre tableau de la *Robe de Joseph*, que les Français, en 1800, apportèrent au Louvre et que les événements qui renversèrent Napoléon rendirent à l'Espagne. Il comptait sur l'effet de cette toile; car deux ans auparavant Rubens, venu à Madrid, avait laissé dans cette ville d'éclatantes productions de son pinceau ; et l'artiste espagnol s'en était inspiré.

A midi, deux cortéges brillants arrivèrent presque à la fois dans la cour de l'hôtel habité par Diégo Vélasquez. L'un de ces cortéges s'arrêta avec déférence pour laisser passer le roi Philippe IV, entouré de l'élite des grands d'Espagne. Puis cet autre cortége entra ;

c'était Rubens, accompagné de Van Dyck, de Sneyders, de Van Uden, de Gaspard Craeyer, de Widens, et d'autres artistes, ses élèves, qu'il amenait avec lui dans ses ambassades; car il venait pour la seconde fois en Espagne avec le caractère d'ambassadeur.

Dès que l'artiste flamand se trouva en présence du roi, il se hâta de descendre de cheval et vint s'incliner devant le prince. Mais Philippe IV ne voulut pas recevoir d'hommage. « — Nous sommes chez un peintre, dit-il, c'est vous qui êtes le monarque. » — Il le prit en même temps par le bras; et les deux rois entrèrent dans l'atelier, suivis de leurs cours.

De la part de Vélasquez et de ses élèves, les politesses étaient pour Philippe, les honneurs pour Rubens. Juan de Paréja, l'esclave mulâtre, paraissait surtout fasciné; ses yeux ardents dévoraient le grand homme avec une chaude vénération. On eût pu voir que, s'il l'eût osé, il se fût prosterné à ses genoux.

Rubens avait cinquante-deux ans, sa tête était belle, sa figure imposante, son port noble et distingué. Habitué à voir les cours, il joignait à la majesté du génie les manières élégantes du gentilhomme.

Les cœurs de tous les assistants battaient avec émotion, pendant que le chef de l'école flamande examinait en silence les ouvrages du chef de l'école espagnole. A la vue de la *Robe de Joseph*, il exprima sa profonde admiration et tendit silencieusement la main à Vélasquez, qui se jeta dans ses bras. — Voilà, s'écria-t-il en éclatant, le plus grand jour de ma vie. Vous mettez le comble à mon bonheur et à ma gloire, sénior, si vous daigniez honorer mon atelier, en y donnant un coup de pinceau.

En disant ces mots, il indiquait de la main ses principaux tableaux et présentait à Rubens un pinceau et une palette, dans l'espoir que le grand artiste jeterait sur quelques parties d'un de ses ouvrages un rayon de sa flamme.

— « Tout ce que je vois est achevé, » dit Rubens, en se baissant pour prendre une toile retournée contre le mur et qu'il croyait blanche. Il jeta un cri de surprise; car cette toile était le tableau connu depuis sous le nom de *l'Ensévelissement*.

L'esclave mulâtre pâlit de frayeur en voyant dans de telles mains cette toile qu'il ne croyait pas là et qu'il avait peinte dans le secret de sa solitude. Il se mit à trembler comme un coupable, baissant la tête sous la double attente de la réprimande de son maître et de la raillerie des élèves. Rubens cependant examinait cette peinture attentivement.

— » J'avais cru d'abord, dit-il enfin, que cet ouvrage était de vous, Vélasquez..... »

L'esclave releva la tête, n'osant en croire ses oreilles et se sentant enlevé par un rêve d'or au-delà de tous ses voeux. Mais personne ne le remarquait.

— » En y regardant de plus près, continua Rubens, je reconnais que cette peinture doit être d'un de vos élèves. Quel qu'il soit, il peut dès à présent se dire un maître, car il y a du talent et du génie. »

Chacune de ces paroles doublait les palpitions dans le cœur du pauvre Juan.

— « J'ignore, répliqua Vélasquez, en examinant aussi cette toile, j'ignore qui a peint ce tableou, que je ne savais pas dans mon atelier. »

Il jeta un regard inquiet sur tous ses élèves. — « Qui de vous, Messieurs, a fait ceci, dit-il?.. »

« Personne n'avait répondu, lorsque ses yeux rencontrèrent le mulâtre. Juan de Paréja tomba à genoux, dans une émotion inexprimable. — « C'est moi, dit-il. »

Et Van Dyck fut obligé de le soutenir. Il s'était mis à pleurer sans pouvoir ajouter un mot de plus. Rubens et Vélasquez le relevèrent et l'embrassèrent. Le roi Philippe IV, heureux témoin de cette grande scène, s'avança aussitôt, et posant sa main sur l'épaule du mulâtre : — « Un homme de génie ne peut rester esclave, dit-il; lève le front et sois libre. Ton maître, tout à l'heure, recevra deux cents onces d'or pour ta rançon. »

— Et ces deux cents onces d'or, Juan, t'appartiennent, répliqua Vélasquez; j'ai déjà beaucoup gagné en trouvant en toi, au lieu d'un esclave, un peintre et un ami.

— Ah ! toujours un esclave, s'écria Juan de Paréja avec effusion. Oui, reprit-il, je veux toujours être votre esclave, et il embrassait avec effusion les genoux de son maître. »

Rubens, trop ému, avait déposé la pallette et le pinceau; il remit au lendemain le plaisir que lui demandait Vélasquez de laisser dans son atelier une trace de sa présence. Les deux cortèges sortirent. Le lendemain, Rubens vint, selon sa promesse; il peignit une heure et laissa une esquisse. Il fut servi par Juan, maintenant vêtu en homme libre, et ne partit pas sans avoir embrassé encore ce nouveau confrère qui semblait l'adorer.

Peut-être est-on curieux de quelques détails sur la vie d'artiste de Juan de Paréjà. Il n'oublia jamais les bons traitemens qu'il avait reçus de Vélasquez. Jamais il ne voulut consentir à se séparer de lui. Il l'accompagna partout, et fut admis à Rome, le même jour que lui, dans l'Académie de Saint-Luc, qui alors comptait parmi ses menbres le Dominicain, le Guide, le Poussin, Piétro de Cortone, le Guerchin et Sandraert, notre compatriote. Vélasquez mourut à Madrid en 1660, frappé d'une maladie contagieuse. Juan ne quitta son lit funèbre que pour aller continuer ses soins à sa veuve. Il la vit mourir, huit jours après, de la même maladie, et alors il se rendit près de la fille de son maître, qui depuis peu avait épousé le paysagiste Martinet del Mazo.

— « Senora, lui dit-il, il ne me reste que vous; prenez-moi à votre service, si vous ne voulez pas que je meure.

— Entre, tu es de la maison, répondit Mazo. » et Juan ne quitta plus le paysagiste, qui lui dut la vie, car en 1670, pour un tableau satyrique que l'on montra encore au palais d'Aranguez, un grand seigneur de Madrid, se trouvant offensé, aposta un assassin chargé de poignarder Mazo. Juan de Paréja, qui accompagnait toujours celui à qui il s'était dévoué, se jeta au devant du poignard, reçut le coup et en mourut.

Le musée de Madrid possède de l'artiste mulâtre plusieurs portraits admirablement peints. La partie de l'immense musée de Paris qu'on appelle Musée espagnol s'est enrichie de deux de ses tableaux; l'un est les Saintes Femmes au tombeau du Sauveur, l'autre cette fameuse toile de l'Ensévelissement, qui reçut la lumière dans les mains de Rubens. La vocation de Saint Mathieu qu'on regarde comme le chef-'œuvre de Juan de Paréjà est au palais d'Aranguez.

VARIÉTÉS.

TRAITÉ DES ARTS CÉRAMIQUES, OU DES POTERIES CONSIDÉRÉES DANS LEUR HISTOIRE, LEUR PRATIQUE ET LEUR THÉORIE.

(*Suite.*)

Les vases anciens offrent dans la civilisation grecque et romaine des pâtes fines d'un rouge pâle le plus souvent; les figures y sont tantôt en noir ou en blanc sur un fond couleur de la pâte (c'est la première époque), tantôt *réservées* sur fond noir; quelquefois offrant une plus grande variété de teintes, partieu-

lièrement à la seconde époque. Mais pourquoi les décrire même sommairement et pourquoi les louer? Tout le monde ne les regarde-t-il pas avec admiration. Oui, tout le monde, sauf les chimistes et les ménagères.

C'est que, militairement parlant, les vases antiques, y compris ceux des dix premiers siècles de l'ère chrétienne, ont les plus grands défauts. D'une cuisson très faible, ils sont fragiles, tendres, aisés à rayer, et, ce qui est plus grave encore pour la plupart des usages domestiques, ils sont poreux, perméables, et ne peuvent contenir des liquides ou des matières graisseuses fondues. Ce n'est que par accident pour ainsi dire qu'ils échappent à ces inconvénients fâcheux. Cependant on se servait à table de vases de terre, mais ce devaient être des assiettes fort malpropres; aussi, quand les Grecs furent devenus plus somptueux, au temps d'Alexandre, on eut des services en argent et même en or. L'absence de bons ustensiles de poterie devait être une de ces nombreuses incommodités de la vie antique, pour lesquelles un homme de nos jours des classes, je ne dirai pas opulentes, mais seulement aisées, serait au supplice s'il lui fallait mener l'existence tant vantée des Lucullus, et mieux vaudrait manger dans la plus grossière faïence de cabaret ou dans la plus commune terre de pipe que dans les vases les mieux tournés de la Campanie ou de Samos. Premièrement les anciens ne savaient pas choisir leurs matériaux; ils prenaient les marnes argileuses et sablonneuses les plus superficielles, mêlées quelquefois de matières charbonneuses; secondement ils étaient très peu avancés dans l'art de la cuisson des vases, et troisièmement ils ignoraient à peu près complètement l'art de recouvrir la poterie d'un émail résistant, et d'y appliquer des couleurs riches et variées.

Par tous ces côtés matériels, les modernes ont singulièrement perfectionné l'art. Le progrès de la chimie les a conduits à beaucoup mieux composer leurs pâtes. La géologie leur a montré où ils pouvaient espérer de découvrir les matériaux qui avaient réussi quelque part. La cuisson s'est infiniment améliorée, et pour les glaçures ou couvertes, ils ont enrichi la céramique de vingt substances nouvelles. Quand aux couleurs, il n'en est aucune qu'ils ne sachent transporter sur la pâte de leurs porcelaines.

C'est dans le onzième siècle seulement que l'Europe a commencé à avoir des poteries à pâte compacte, imperméable et dure comme celle qu'on nomme le grès, et ce n'est qu'alors qu'on a recouvert la poterie d'un émail; celui dont on se servit alors fut l'émail plombifère, le plus imparfait de tous les émaux. A la chute de l'empire romain, au onzième siècle, les Européens, en cela comme en autant de sujets, profondément barbares, n'eurent ni la poterie de grès, si commune actuellement, dont la pâte même est imperméable (c'est celle qui sans vernis fait nos bouteilles à l'encre d'où rien ne suinte), ni le moyen de vernisser leur poterie grossière et perméable. La glaçure infiniment mince, très bien nommée *lustre* par M. Brongniart, dont s'étaient servis les Grecs et les Romains pour quelques uns de leurs vases, s'était perdue dans le même gouffre ouvert par ces brutaux conquérants, où disparurent la plupart des connaissances humaines.

Les Arabes furent les premiers en Europe à employer un vernis plombeux, et probablement, ainsi que tant d'autres inventions utiles, celle-ci leur est venue de l'Orient extrême, officine des découvertes. Un peu plus tard, au quatorzième siècle, on renforce l'émail au moyen de l'étain, qui le blanchit; ce sont encore les Arabes de Grenade et de Cordoue qui en ont l'initiative, et aussitôt après la faïence, première poterie à vernis brillant et blanc, se répand, à la grande satisfaction des peuples, parmi lesquels cette production causa une sensation profonde. Elle saisissait les populations par la vie de tous les jours. C'est à l'Italie que l'honneur en revient, au quinzième siècle. Au seizième brille notre faïencier Bernard Palissy.

Les porcelaines *tendres*, du genre de ce que nous appelons vieux Sèvres, produit beau à voir, mais fragile et tendre, comme le dit son nom, sont de la fin du dix-septième siècle. On la fit en France d'abord à Saint-Cloud, et, en 1741, à Sèvres. Le célèbre Wedgwood, potier anglais, qui porta si loin la fabrication de la faïence à pâte fine et dure, est du dix-huitième siècle.

La porcelaine de Chine, la seule vraie porcelaine, importée en Europe au début du seizième siècle, fut fabriquée en Saxe, par Bottger, en 1706; à Sèvres, en 1770. La faïence fine, dure, perfectionnée d'Angleterre et de France, date de 1830.

Pour qu'une poterie fasse un bon service, il faut qu'elle ait de la solidité, de la légèreté, de l'imperméabilité; pour les usages culinaires, il lui faut un émail tenace, brillant, que l'acier ne raie point. Telles sont, en effet, les qualités que les modernes lui donnent de plus en plus. La porcelaine véritable, la porcelaine dure, celle qui se compose essentiellement, à l'instar de celle de la Chine, pour la pâte de kaolin, pour la couverte de petunzé, et qui se distingue aisément par le signe exclusif de la translucidité, possède au plus haut degré ces caractères. Les faïence perfectionnées qu'on fait depuis 1830 tirent leur supériorité de ce qu'on a introduit une certaine dose de kaolin dans leur pâte et de petunzé dans leur émail. Quand la pâte d'ailleurs a l'éblouissante blancheur de la porcelaine, il est facile à des artistes de goût de créer des produits aussi beaux que bons. Enfin, à tous ces avantages, les modernes ont joint celui du bon marché, qu'ils ont obtenu par le bon choix des localités où ils ont installé leurs fabriques, et par les moyens ordinaires que fait intervenir à cet effet l'industrie, tels que l'emploi des agents mécaniques, la division du travail et la fabrication en grand; c'est peut-être vingt millions de pièces que livrent annuellement à la consommation MM. Lebeuf et Milliet.

Combien le genre humain jadis était lent dans ses inventions! L'un des vices de la poterie antique est le manque ou l'insuffisance du vernis. Les magnifiques vases campaniens offrent un simple lustre noir qui, faute d'une épaisseur appréciable, ne résiste pas à la rayure, et n'était bon que pour des pièces d'ornement. La plupart des poteries anciennes sont mattes, c'est-à-dire, sans vernis, émail ni couverte, qui en rendent la surface nette, luisante, aisée à tenir propre; ce défaut, joint comme il l'est à la perméabilité de la pâte, les rend détestables à l'usage. Et pourtant les plus anciennes de toutes les poteries égyptiennes, celles qui remontent à plus de quatre mille ans, ont souvent une sorte de couverte d'une bonne épaisseur. Dans les ruines de Babylone on trouve de nombreux carreaux émaillés qui remontent peut-être à uue antiquité plus reculée encore. De là à l'emploi de l'émail plombifère il y a eu un intervalle de plus de trois mille ans. Eh bien! oui, l'homme, lorsque dans son ignorance, il est réduit, pour se guider, aux lueurs que lui fournit le hasard au lieu d'avoir la science qui est la lumière descendue du sein de Dieu sur son intelligence, il est trois mille ans à faire un seul pas. Chez les Egyptiens et les Babyloniens, les émaux (M. Brogniart ne leur reconnaît pas la dignité d'émail et les qualifie seulement de glaçures) étaient à base alcaline. C'était sans doute du sel marin ou encore du natron (carbonate de soude), très-commun en Egypte, dont on recouvrait les pièces, et qui y causait un commencement de vitrification. On savait y associer des matières qui donnaient aux poteries quelques riches couleurs, du cuivre par exemple, qui les colorait en bleu, d'autres substances métalliques qui produisaient le jaune; mais cette glaçure n'aurait pu tenir aux usages domestiques. On n'eut pas l'idée, quand on y mêlait plusieurs oxydes métalliques, d'y associer ceux de plomb ou d'étain. Il a fallu trente siècles de réflexion pour en arriver là! Le lustre noir des poteries campaniennes a du moins ce mérite, que n'ont même pas les émaux modernes, et qui résulte peut-être de la vétusté, de résister aux acides et aux alcalis. Au contraire, la belle glaçure des Égyptiens, est tellement attaquable, qu'il suffit de passer une pièce sur la langue pour percevoir une saveur salée.

Le lecteur qui voudra connaître en détail l'histoire de toute espèce de poterie, qui aura le désir de connaître le détail de tous les procédés de fabrication potière ancienne et moderne, le secret de l'excellence ou de l'infériorité de tel ou tel produit, de telle ou telle matière, trouvera à s'édifier complètement dans les deux volumes de M. Brongniart auxquels est joint un atlas fort instructif. M. Brongniart est le Nestor des arts céramiques en France et dans le monde entier : il dirige l'établissement royal de Sèvres depuis un demi-siècle : il y a introduit la pratique de tous les perfectionnements que la science indiquait; il l'a tenu toujours à la tête de l'art. Ce noble et infatigable vétéran de la science a voulu léguer à ses contemporains tout ce qu'il avait acquis par une aussi longue expérience, à l'aide des travaux les plus soutenus, que dirigeait une des intelligences les plus pénétrantes et les plus distinguées qu'offre de nos jours le monde savant. Que de labeurs représentent ces deux volumes! Pour les écrire il a fallu d'abord composer un musée céramique, ornement de Sèvres aujourd'hui, auquel ont concouru quarante siècles et tous les coins de l'univers, par les mains de tous les antiquaires, de tous les voyageurs, de tous les naturalistes du monde; il a fallu l'assistance empressée, cordiale, reconnaissante d'une myriade de manufacturiers, de chimistes, de dessinateurs et d'artistes divers; c'est le couronnement d'une vie admirablement remplie, la dernière expression d'une pensée qui fut inébranlable dans l'âme de M. Brongniart, celle d'être utile à son pays en avançant les arts et les sciences.

En ce temps où le sentiment de respect semble s'effacer, et où la supériorité et les services éclatants ne sont souvent qu'un titre à l'insulte, c'est une con-

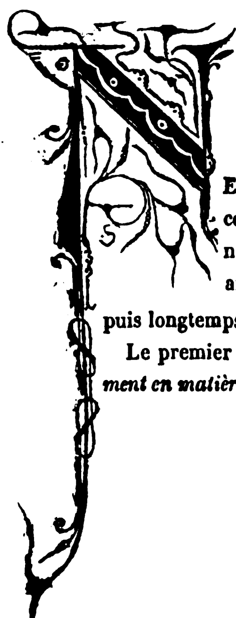
solation de rencontrer ainsi un homme éminent et vénérable que sa modestie extrême et son humeur paisible et patiente ont sauvé du dénigrement universel. Il est vrai qu'aussi bien les distinctions que poursuit la vanité, et que la médiocrité sait souvent extorquer, ne signalent pas à l'envie et à la malveillance les hommes de cette trempe, parce que dans leur fierté sereine ils ne les ont pas sollicitées; ils aiment mieux cacher leur gloire au sein des affections domestiques ou dans le cercle de leurs amis nombreux et empressés, que de l'afficher sur un piédestal qu'on aborde à la faveur de l'intrigue, en sacrifiant sa dignité avec son repos.

Voilà un noble vieillard qui en 1846 remplit sa chaire avec une régularité que n'imitent pas toujours les plus jeunes professeurs, et qui déjà enseignait publiquement en 1788, avant le début de la révolution française. D'une extrémité à l'autre de ce long intervalle, ce sont des publications sans nombre que l'Europe savante a lues, a admirées, s'est appropriées; ce sont d'autres travaux plus pratiques dont les arts ont fait leur profit. La zoologie, la chimie, les sciences minéralogiques et géologiques l'ont occupé tour à tour, ont successivement enrichies par lui. Dans le grand nombre de ces œuvres, qui suffiraient à illustrer plusieurs hommes, il en est une qui fut faite de moitié avec Cuvier, et où M. Brongniart s'est montré le digne collaborateur de l'incomparable naturaliste que la France perdit trop tôt: c'est la *Description géologique des environs de Paris*, ouvrage capital qui fait époque dans l'histoire de la géologie, et qui sous un titre spécial traite de plusieurs généralités de la science. Cuvier y fut principalement le zoologiste, M. Brongniart le géologue, et sous ces deux rapports, cette vaste composition a reçu les mêmes hommages. Le *Traité des Arts céramiques* ne sera probablement pas la dernière œuvre de M. Brongniart. Pourquoi le serait-il? Les facultés de son esprit s'y déploient avec plus de vigueur que jamais, et le travail est devenu pour lui plus qu'un plaisir ou une habitude, une véritable fonction de la vie.

MICHEL CHEVALIER.



SUR QUELQUES UNES DE NOS INDIVIDUALITÉS.



Nous trouvons dans le *Journal de la Haye* quelques appréciations fort justes sur l'art en général, sur la critique en particulier, sur deux de nos artistes renommés, et enfin sur la direction des Beaux-Arts, qui nous paraissent de nature à être reproduites. Elles sont sorties, d'ailleurs, de la plume d'un homme compétent, et à cet égard nous pensons être agréable à nos lecteurs en le leur communiquant, bien qu'elles aient encore rapport à l'exposition de 1848 fermée depuis longtemps.

Le premier de ces articles est intitulé: *Quelques idées sur le jugement en matière d'art* et sur *M. Gallait.*

I.

« En notre siècle si éclairé, si avancé, si fertile en inventions, et en découvertes prodigieuses, nous nous sommes souvent demandé, comment il se fait qu'on n'ait pas encore trouvé un moyen pour apprendre à l'homme *à voir*. On a tout fait pour développer l'énergie du corps. La gymnastique opère des merveilles jusque dans le moindre pensionnat de demoiselles, jusque dans la plus humble école de village. Mais dites-moi, s'il vous plait, qu'a-t-on fait pour arriver à perfectionner le sens de la vue? Car, enfin, ne devrions-nous pas nous appliquer avant tout à voir juste et vrai, ne fut-ce que par le sentiment de notre propre conscience et par celui de la charité que nous devons à notre prochain?

Tranchons le mot, sur mille individus qui se mêlent de juger les productions de l'art, il y en a au moins neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, qui ne voient que par les oreilles ou par les bésicles de leur ignorance. Placez-les devant un tableau, devant une statue, devant une gravure, devant un dessin, ce sont ou des cris d'admiration ou les critiques les plus acerbes. Rarement ou presque jamais, ils ne tiendront un juste milieu. C'est un procès jugé séance tenante et sans appel. On oublie, que pour porter un jugement impartial et raisonné, il faut, avant tout avoir appris à voir, et qu'ensuite il faut procéder par un nouvel A B C pour chercher à comprendre ce que l'artiste a voulu produire.

Les juges les plus impitoyables sont d'abord cette espèce de gens qui ont l'habitude de faire des livres avec des livres, des articles de critique avec des phrases toutes faites et soupoudrées de quelques mots techniques pour éblouir le vulgaire et faire croire à des connaissances qui ne sont rien moins que réelles. Ce sont ensuite, disons-le, les artistes eux-mêmes, qui, d'un côté, pratiquent bien rarement la charité humaine envers leurs confrères, et qui, de l'autre, sont naturellement enclins à trouver mauvais tout ce qui n'approche pas de leur manière de voir. On dirait que des écailles leur couvrent les yeux quand il s'agit d'apprécier l'art à ce point de vue général. Aussi, à l'exception de quelques-uns, qui ont fait une étude spéciale des productions des anciennes écoles, il en est très peu qui soient capables de porter un jugement sur lequel on puisse établir une conviction quelconque. Pour preuve de ce que nous disons ici, nous ne parlerons, cette fois, que de la manière dont on a placé à notre salon l'admirable tableau de M. Robert-Fleury, (*Jeanne Shore*); car il nous répugne de croire qu'un autre motif que l'ignorance ait pu faire clouer dans un faux jour ce chef-d'œuvre, au trumeau inhospitalier qu'il occupait.

Il faut le dire aussi, les études qui absorbent la vie entière des artistes, s'ils veulent apprendre les mille et une choses qu'ils doivent connaître pour produire une œuvre plus ou moins parfaite, ne leur laissent guère le temps de faire un cours spécial, d'analyser les ouvrages de leurs célèbres devanciers et même de leurs contemporains, de s'initier à la manière de voir des maîtres anciens ou modernes, et de prendre connaissance des ouvrages produits à différentes époques par une série de peintres, dont le dictionnaire se compose de quelques milliers de noms, depuis les frères Van Eyck jusqu'à nos jours.

C'est donc de l'envie et de l'ignorance que sont nées ces milles misères, dont dont les générations passées nous ont offert tant de déplorables exemples et dont la génération présente nous en offre tant encore. Car, il ne faut pas s'y tromper, si le Corrège mourut sous le poids d'un sac de gros sous qu'il avait reçu d'un de ses chefs-d'œuvre, qui vaudrait aujourd'hui la dot d'une duchesse, y voit-on mieux de nos jours? Qui sait, s'il n'existe pas, à l'heure même où nous écrivons ces lignes; quelque Philippe Wouwermans incompris et mourant de misère dans une mansarde?

La connaissance des tableaux est un art tout spécial, très rare, et que peu d'artistes ont possédé à un haut dégré. Pour l'acquérir, il ne faut pas moins que l'étude de toute une vie d'homme. Car, pour devenir un connaisseur parfait, il faut non seulement avoir reçu de la nature un don, un instinct, un sentiment particulier; mais encore, puisqu'on ne peut développer en soit le goût du beau, que par l'étude comparée des chefs-d'œuvre de l'art, il est indispensable que, pendant sa vie, on ait été à même de voir et de comparer des œuvres de première ligne.

Les grands connaisseurs qui ont existé et qui existent encore, l'Europe artistique peut les citer. Leur nombre n'a jamais été considérable, et, depuis quelques années, il est devenu plus restreint encore. Sous l'Empire, Paris possédait des connaisseurs experts, dont les noms appartiennent à l'histoire de l'art. Les Lebrun, les Lafontaine, les Bonnemaison, les Henry, les Delahante, font encore autorité de nos jours quand il s'agit de contestations sur l'originalité et sur le mérite des tableaux sur lesquels leur jugement a passé. Tous ces hommes ont acquis une sorte de célébrité. Tous étaient des artistes qui avaient abandonné la peinture proprement dite pour se consacrer à la restauration des tableaux, spécialité tout à fait à part et qui n'a jamais été appréciée à sa juste

valeur, attendu que le meilleur peintre restaurateur est celui qui déroule le mieux son talent dans les œuvres anciennes sur lesquelles il passe son pinceau.

Les réflexions qui précèdent nous ont été suggérées par les œuvres de M. Gallait. Cet éminent artiste a eu à lutter, pendant des années, avec l'opinion publique, faussée par ces mille prétendus connaisseurs et feuilletonistes. Mais enfin le voile est déchiré complètement, et désormais le beau talent de M. Gallait n'est pas révoqué en doute. Mais il n'en est pas de même d'un autre artiste, à qui la Belgique devrait se glorifier d'avoir donné le jour; nous voulons parler de M. Wierts, dont les œuvres sont tantôt portées aux nues, tantôt maculées de ce qu'il y a de plus immonde dans la critique. En présence de ces jugements si contradictoires, allez donc vous faire une idée du mérite réel de cet artiste! Nous aurons plus tard l'occasion de revenir, dans un article spécial, sur le talent de cet artiste; mais bornons nous, pour le moment, à refuter quelques idées qui ont trouvé moyen de se faire jour sur le compte du talent de M. Gallait.

Le second article du *Journal de la Haye*, qui a été reproduit par le journal *le Commerce d'Anvers*, est celui-ci : — *Quelques observations sur la direction des beaux-arts* : — M. Wierts.

En rendant hommage dans notre précédent article, au beau talent de M. Gallait, nous avons, depuis cette publication, vu avec plaisir partager notre admiration par l'un des premiers amateurs du monde, Guillaume II, roi des Pays-Bas. A la vue de l'admirable tableau représentant les *Derniers moments du comte d'Egmont*, il n'a pu s'empêcher d'attacher lui-même sur la poitrine de notre compatriote l'insigne de commandeur de son ordre du Chêne. Honneur au prince qui sait si noblement récompenser le mérite réel!

Dans ce même article, nous avons promis de nous occuper des ouvrages d'un autre artiste éminent, dont le mérite n'est pas définitivement apprécié et dont le nom se trouve encore dans la balance des jugements les plus contradictoires. Nous voulons parler de M. Wierts, ce peintre grandiose, dont les productions sont tantôt élevées jusqu'aux nues et tantôt placées au-dessous des choses les plus médiocres.

Il y a cinquante ans au plus, qu'on vendait en Hollande au prix de quelques centaines de florins, des tableaux peints par Albert Cuyp, et qui se payent aujourd'hui, quand le hasard les livre aux enchères publiques 30 et 40 mille francs.

S'il s'écoulât près de deux siècles avant que les œuvres de ce grand artiste fussent appréciées à leur valeur, est-on meilleur juge à l'heure qu'il est? Nous en doutons fort; car il n'y a pas si longtemps que l'on ne pouvait obtenir que par faveur à des prix fabuleux, les tableaux de L. David qui se vendent aujourd'hui, quand à leur tour le hasard les fait mettre aux enchères, pour une très-minime somme. Formidable démenti donné par le temps à la sûreté du jugement de ce qu'on appelle Messieurs les critiques d'art.

Albert Cuyp. peintre et vitrier, naquit en 1606 à Dordrecht, en Hollande. Il n'a peut-être jamais quitté la petite île, formée par les irruptions de la Meuse et au bord de laquelle est située sa ville natale. Ce grand homme aussi a été méconnu de son siècle.

David, au contraire, vivait dans la capitale du monde civilisé, dans le centre des lumières européennes et au milieu des hommes les plus célèbres de son époque.

Albert Cuyp faisait de la peinture pour la petite bourgeoisie; il peignait des trumeaux de cheminée et des dessus de porte, voir même des enseignes de cabaret, d'étal de boucher et de marchand de moules.

David avait parcouru le monde et séjourné à Rome, cette ville d'inspiration pour les artistes. Il ne prenait son pinceau qu'à la sollicitation des empereurs, des rois et des papes.

C'est qu'Albert Cuyp, était né peintre et que David avait simplement appris à peindre.

D'où viennent ces contradictions dans les jugements portés pendant si longtemps sur cet artiste et sur ce producteur de tableaux? Ils proviennent, nous l'avons dit, de ce que généralement on n'a pas appris à voir, — N'y a-t-il pas là de quoi décourager un véritable artiste, qui se sent quelque chose dans le cœur et dans la tête.

Puis aussi, il faut bien hautement l'avouer, dans tous les temps et dans tous les pays, l'administration des beaux-arts a été confiée aux mains de gens placés bien loin de la hauteur de leur mission. A ce sujet, nous nous permettrons d'énoncer quelques observations sur ce qui s'est fait de réellement déplorable à notre dernière exposition nationale.

La direction des Beaux-Arts vient de faire ce qu'elle appelle, avec une naïveté vraiment sublime, un essai du mode électif pour la formation de la commission directrice de nos salons d'exposition, mode dont nous avons été le premier à donner l'idée et à formuler les bases; mais, comme notre plan a été bouleversé de fond en comble, nous croyons, dans l'intérêt de l'art et dans l'intérêt de la vérité, devoir en donner ici une simple analyse.

Dans le courant de l'année 1847, un article sur cette matière a été publié par nous dans un des journaux d'Anvers, après que nous en eûmes d'abord donné connaissance à l'administration des Beaux-Arts. Il fut, peu de temps après, reproduit par plusieurs feuilles françaises; en février 1848, une des premières mesures du gouvernement français, fut la mise à exécution des principales bases réglementaires de notre travail. Aussi le 3 mars, nous écrivîmes derechef à l'administration belge pour la rendre attentive, à ce qui venait d'être décidé en France, et pour insister de nouveau sur l'urgence d'une décision semblable en Belgique, où avec un peu plus d'intelligence, on aurait pris une initiative qu'on s'est laissé dérober, nous formulâmes en même temps un projet de réglement établi à peu près sur les bases suivantes :

1° A l'avenir la commission directrice de notre Exposition nationale des Beaux-Arts sera nommée par le suffrage des artistes belges.

2° Cette commission sera à la fois chargée de la réception des tableaux, de leur placement et du travail pour les récompenser.

3° Ne seront électeurs que les artistes belges qui ont obtenu une récompense honorifique à l'une de nos précédentes expositions nationales.

4° Les œuvres des artistes qui auront mérité une récompense honorifique, seront couronnées à l'expiration de la première période du salon, afin que, pendant la seconde période, le public soit à même de juger et de l'œuvre couronnée et de la récompense votée par la commission.

5° Les récompenses seront décernées en public, en présence de S. M. le Roi, pendant les fêtes nationales de septembre.

6° Pour l'appréciation des œuvres sur la valeur desquelles elle aura à se prononcer, la commission employera le système de la balance du mérite des ouvrages d'art, établi par le savant De Piles.

Une échelle de un à vingt points sera fixée pour chacune des quatre parties principales de l'art de la peinture, à savoir :

La couleur.

Le dessin.

La composition et l'invention.

La noblesse et la distinction.

(Chaque tableau, désigné par la commission directrice pour une récompense, étant soumis à cette règle et jugé par le nombre total des points obtenus pour chacune des quatre parties indiquées ci-dessus, celui qui aurait mérité la moyenne de l'échelle pour la couleur, n'aurait souvent obtenu qu'un nombre de points très-petit pour les autres qualités essentielles de la peinture. Il aurait résulté de ce mode d'appréciation une grande et utile leçon pour les exposants, qui apprendraient ainsi quel partie de l'art il leur reste à étudier.

Le même système aurait été appliqué, avec quelques modifications, à la sculpture, à la gravure, etc.)

7° Une seconde commission sera nommée pour faire le travail du bureau.

Au lieu de procéder d'après ce mode simple et juste à la fois, qu'a fait la direction des Beaux-Arts? Elle a fait nommer deux commissions : la première, chargée de la réception et du placement des objets d'art envoyés au salon, elle l'a fait élire par tous les exposants rapins et artistes, aussi bien par ceux dont les œuvres ont été acceptées que par ceux dont les productions ont été jugées indignes de figurer au salon et dont les suffrages (chose à peine croyable) ont conservé toute leur valeur, comme ceux des principaux artistes du pays. La deuxième, destinée à se prononcer sur les récompenses honorifiques, elle l'a fait nommer en partie par le suffrage de tous les exposants, bons et mauvais, au lieu de se borner à ceux qui avaient déjà précédemment obtenu une distinction quelconque et prouvé par conséquent qu'ils sont aptes à choisir leurs juges. Ensuite le gouvernement a ajouté quatre membres aux sept dont les noms étaient sortis de l'urne de ce vote universel. Par cette combinaison réellement inqualifiable, au lieu de parer aux difficultés avec lesquelles on a eu à lutter précédemment, on a centuplé les causes de récrimination, les

plaintes et les accusations de coterie; en un mot, on a eu l'art de mécontenter tout le monde et d'ôter aux récompenses elles-mêmes toute leur valeur relative.

Cette malencontreuse combinaison, cette chose sans nom, qu'on veut ou qu'on ose appeler : Essai du suffrage universel, véritable piége où sont tombés quelques hommes honorables, qui s'étaient dévoués d'avance au bien public, loin d'avoir recueilli au moins un remerciment pour les peines qu'ils se sont données, n'ont remporté dans leurs foyers que le regret d'avoir contribué à une œuvre mauvaise, regret que d'autres plus clairvoyants, tels que les Gallait, les Verboeckhoven, les Wappers, les Madou, etc., etc., se sont prudemment épargnés.

Mais enfin, à quoi faut-il attribuer l'enfantement de toutes ces informes idées? A ce sujet il n'y a pas de doute à élever. Nous l'avons déja dit : une camarilla aussi égoïste que peu intelligente s'est emparée, depuis bien des années, pour elle et pour ses créatures, de toutes les affaires des Beaux-Arts.

Depuis 1830, la générosité de la législature a voté plus de deux millons pour les Beaux-Arts. Avec un capital aussi énorme, nous devrions, à l'heure qu'il est, nous trouver en possession d'un des plus beaux Musées du monde. Et que possédons-nous, à l'exception, d'une douzaine de tableaux, pour ces deux millions? Après cette question nous ne mettrons pas cette réponse que nous fit un jour un homme d'esprit : « Une quantité de croûtes qu'on ne peut même » envoyer aux malheureux affamés de la Flandre. » Mais nous dirons que les étrangers qui viennent visiter notre pénitentiaire artistique doivent emporter un bien triste souvenir de l'art moderne dans la patrie de Rubens.

Nous comptons revenir plus tard, dans un article spécial, sur ce qui a été fait à ce sujet en Belgique. Espérons qu'on deviendra plus sage et surtout plus prudent et plus juste quand il s'agit de dépenser les deniers publics.

Cette digression nous a écarté de notre objet principal, qui est l'exposition des œuvres de M. Wiertz, cet artiste dont le talent est encore si peu compris de nos jours; car lui aussi a dû subir encore les tortures de ce nouveau saint office dont la presse est le caveau et dont les tortionnaires sont les soi-disant connaisseurs. Pour les uns ses productions sont ce que la peinture actuelle offre de plus médiocre, tandis que pour les autres ils le dressent sur le piédestal que la postérité a élevé au grand Rubens. En vérité, on ne sait que dire de pareils rêves; s'ils ont pour objet d'amuser le public, passe; mais s'ils ont pour but de l'instruire, à coup sûr, ils lui rendent un bien mauvais service.

Prétendre que Wiertz n'est pas un talent hors ligne, c'est faire preuve de peu de connaissance, nous dirions presque beaucoup d'ineptie. Le placer au-dessus de Rubens, c'est blasphémer ; car, il ne faut pas l'oublier, Rubens est un de ces rares phénomènes, une de ces comètes de l'art qui n'apparaissent sur notre Globe qu'après avoir décrit une révolution de plusieurs siècles; mais d'un autre côté, on doit avouer que, depuis Rubens, nous n'avons vu de grands tableaux et que de nos jours on ne voit guère que de petits tableaux sur de grandes toiles.

Wiertz est en quelque sortie le régénérateur de la grande peinture proprement dite. Son Patrocle, il l'a peint, ayant l'Illiade d'Homère dans la tête; son triomphe du Christ, il l'a peint ayant l'évangile dans le cœur. Donner une analyse détaillée de la composition de ce beau tableau, ce serait une tâche au-dessus de nos forces. On nous permettra donc de nous borner à indiquer en bloc l'idée de cet admirable drame (1).

Au milieu d'une toile ayant au moins cinquante pieds de largeur on aperçoit le Christ en Croix qui vient d'expirer. Les esprits du mal, vaincus par le Rédempteur, sont précipités dans les profondeurs de l'abîme par les anges exterminateurs, tandis que dans la partie supérieure du fond, la voûte céleste s'est entr'ouverte et laisse voir le chœur des élus qui chante les louanges du Sauveur.

Martin, ce peintre biblique dont nous avons vu des productions à notre salon de 1842, est peut-être le seul artiste moderne dont le génie ait quelque analogie avec celui de Wiertz; mais dans ses ouvrages combien il est au-dessous de celui-ci! Les productions de Martin sont des rêves, où la dignité religieuse manque totalement. Wiertz, dans son triomphe du Christ, est Milton dans son Paradis Perdu, Michel Ange dans son Jugement Dernier, Rubens dans sa Chûte des Anges. On ne la juge que par l'émotion qu'elle inspire, cette œuvre est d'un artiste éminent, Devant le sublime et imposant spectacle qui se déroule sur cette page, on fléchit le genou, on se sent confus d'avoir cru à la philosphie si vide du XVIIIme Siècle, on croit au dévouement divin du Rédempteur. Wiertz, il y a dix-huit cents ans, eut été un évangeliste de plus, comme il est aujourd'hui un artiste de plus parmi les grands artistes.

Par ce véritable poème, Wiertz s'est élevé à la hauteur de plusieurs peintres célèbres des anciennes écoles qui ont fait de la peinture monumentale. Aussi son nom appartient-il désormais à l'histoire de l'art. Peut-être cette œuvre grandiose a-t-elle excité en nous un enthousiasme un peu trop vif; car, il n'appartient qu'aux générations futures d'en classer définitivement l'auteur. En tout cas, sa place sera belle. Nous croyons toutefois devoir conseiller à M. Wiertz de se surveiller avec soin, car ses productions sont souvent inégales. Nous l'avons déjà dit, il ne suffit pas de produire deux ou trois tableaux hors ligne, il faut se maintenir à la même hauteur; car on se relève rarement d'une chûte ou d'un faux pas dans le labyrinthe de l'art de la peinture.

Sous le rapport de la composition, cet ouvrage est le produit d'un génie immense; sous celui de l'exécution, peut-être manque-t-elle un peu de conscience. La couleur en est belle et le dessin noble et plein de mouvement. Wiertz dessine sans doute le pinceau à la main. Car cette vaste page a été couverte en quarante jours.

HERIS.

Expert du Musée Royal.

(1) Dans le compte rendu que nous avons fait de l'exposition de 1848, nous avons cité le passage de la Méthode de Klopstock, d'après lequel le peintre s'est littéralement inspiré.

Note de la Rédaction de la Renaissance.

PROCÉDÉS PRATIQUES

DE L'ART.

Au moment où les yeux sont tournés vers les tableaux de Rubens, menacés d'une destruction complète par l'incurie de quelques hommes peu soucieux de notre gloire nationale, nous croyons utile de remettre sous les yeux de nos lecteurs, les meilleurs moyens employés par les hommes pratiques de France.

DU NETTOYAGE DES TABLEAUX.

De toutes les opérations pour la restauration des tableansx, le nettoyage est la plus importante; de lui dépend la perte ou la conservation d'un tableau; on ne saurait donc y apporter trop de soins et de réflexions, il faut se bien pénétrer de la manière de peindre du maître, s'assurer s'il a peint par glacis ou s'il a peint empâté, ou encore s'il a peint empâté et glacé par-dessus, observer encore s'il s'est servi de couleurs glaçantes et diaphanes, comme les stils de grains, les laques et le bitume, ou s'il a peint avec les couleurs solides et terreuses, telles que les terres d'Italie, de Cassel, de Cologne, d'ombre, les ocres et les blancs. Le tableau reconnu peint par glacis devra être nettoyé avec un soin tout particulier, tandis que l'autre ne perdra rien à être nettoyé à fond.

Je vais, pour mieux faire sentir la vérité de ce que j'avance, prendre pour exemple deux tableaux de leurs maîtres bien différents. Je choisis le peintre qui a obtenu les effets les plus extraordinaires par les glacis, et un autre qui ne s'est servi que des couleurs terreuses et compactes; le premier est Claude Lorrain, et le second L. Boucher. Pour nettoyer un tableau de Boucher, on peut (avec un peut d'habitude) se servir de tous les agents indistinctement, c'est-à-dire de l'alcool pour dévernir à fond (ce que j'expliquerai plus tard), ou l'alcali volatil, ou sel ammoniac, de la cendre gravelée, de l'eau seconde mitigée, de la potasse, etc... Pour un Claude Lorrain, il y aurait danger évident et inévitable à se servir des mêmes procédés. Pour arriver à faire un bon nettoyage sur un tableau de Claude Lorrain, ou de tout autre peintre coloriste qui aurait procédé comme lui et comme presque tous les artistes flamands et hol-

landais; il est bon de commencer à enlever avec de la salive les salissures de mouches (c'est le meilleur moyen pour cela, et peut-être l'unique); ensuite laver à l'eau tiède. Quelquefois ce nettoyage suffit; mais, s'il est insuffisant, on peut essayer à dévernir en roulant très-légèrement, ayant soin de laver et essuyer souvent, et prendre bien garde de pousser le dévernissage à fond; car, chez la plupart des coloristes, il existe une teinte blonde répandue sur tous leurs tableaux et qui en fait le charme. Pour bien faire sentir l'importance de la conservation de cette teinte blonde, je vais tâcher de dire d'où elle provient. Il est démontré que les tableaux glacés sont plus hauts en tons que ceux peints dans la pâte, cependant j'observais qu'il y a une sorte de glacis qui n'obtient pas le résultat de l'autre, c'est celui qui se fait avec des tons où il entre du blanc; ce glacis et loin d'avoir la transparence de ceux faits seulement avec les laques ou couleurs diaphanes. C'est de ces derniers que je désire parler dans cet article.

Les glacis dont se servaient les Flamands, les Hollandais et notre Claude Lorrain, dans lesquels il entre beaucoup d'huile, donnent aux tableaux sur lesquels on s'en est servi, un ton local blond qui, lorsque le tableau est verni, s'infuse pour ainsi dire dans le premier vernis mis sur le tableau; cela, je crois, devra paraître vrai à ceux qui ont pu observer les différentes écoles. Pour moi, il est démontré que les laques, les stils de grains, et presque toutes les couleurs diaphanes s'évaporent et s'infusent dans le premier vernis qui a été passé sur le tableau, et par cette raison, ce premier vernis fait lui-même partie et partie essentielle du tableau. Donc en l'ôtant, vous ôteriez l'effet de tous les glacis en enlevant les tons blonds qui en sont le résultat. Pour se rendre bien compte de l'effet d'un nettoyage, bien ou mal opéré, on observera que, dans le tableau qui aura été trop déverni, les blancs, et généralement tous les tons glacés, seront mats, crus, et auront perdu leur transparence, tandis que celui qui aura été nettoyé sagement conservera les lumières transparentes, et les tons vigoureux qui sont le produit des glacis. Lorsqu'un tableau par des vernissages successifs et multipliés nécessitera un dévernissage plus fort, on l'obtiendra facilement en employant le procédé que je vais indiquer, et qui m'a toujours réussi. Il est bien d'enlever les salissures de mouches, comme il a été dit plus haut, de laver à l'eau tiède, essuyer et laisser sécher; puis placer le tableau sur une table, la peinture en dessus, avoir une brosse douce, dite *queue de morue*, l'imbiber d'alcool, passer légèrement sur la peinture comme si on vernissait; avoir soin de ne pas fatiguer le vernis qui se détremperait et nécessiterait un nettoyage complet, ce qui serait nuisible au tableau. On évite cet inconvénient en passant très-légèrement. Cette opération a pour but de détremper les vieux vernis, et par ce moyen, de s'en rendre maître; laisser reposer vingt-quatre heures, et ensuite opérer le dévernissage au doigt. Pour les tableaux qui n'ont point de glacis, on obtient un dévernissage bien facile et sans danger pour la peinture : vous placez le tableau comme il a été dit ci-dessus, et avec la brosse douce, vous mettez de l'esprit de vin assez pour détremper tous les vieux vernis; vous étendez, sans faire de plis, un linge mouillé sur toute la surface, vous le laissez ainsi pendant quelques heures et vous lavez à grande eau. De cette façon, rien n'est attaqué, exceptés les anciens vernis, et les couleurs ont conservé leurs fraicheur et leur transparence dans les ombres. Il est bien entendu que cette façon de procéder ne s'emploie que pour les tableaux qui n'ont pas de glacis.

NETTOYAGE ET RESTAURATION DES TABLEAUX.

II.

Lorsque l'on est parvenu à bien nettoyer un tableau (ayant toujours en vue que bien nettoyer c'est nettoyer avec prudence), s'il existe des repeints faits sur le vernis, ce qui arrive très souvent dans les anciens tableaux, on les enlèvera avec un outil bien affilé, tel que grattoir, scapel, lame de rasoir ou autres faits exprès pour cet usage; si les repeints étaient trop durs et que l'instrument glissât dessus sans pouvoir les entamer, il faudrait prendre de la cendre gravelée, la broyer à l'eau sur un porphire avec une molette de marbre, la laisser sécher et ensuite la réduire en poudre impalpable. Dans cet état, on s'en sert en frottant sur le repeint que l'on désire enlever, ayant soin de ne point déborder et de rester plutôt en dedans. Dans le cas où le repeint serait de très-petite dimension, on ferait une petite estompe avec du liége pour remplacer le doigt. Après cette opération, le reste des repeints étant ramolli s'enlèvera avec le grattoir. Il arrive souvent que les retouches apposées dessus n'avaient été motivées que par des salissures dans le vernis; aussi, arrive-t-il quelquefois qu'un tableau qui paraissait perdu, retrouve toute sa pureté par un nettoyage fait avec soin, et qu'il est restauré sans presque y toucher du pinceau. Il est de principe que moins on travaille la restauration, mieux cela vaut. Celui qui n'a pas l'habitude de ce genre de travail, fait souvent des craquelures fines et un peu apparentes, des repeints lourds et discordants; et si, par malheur, un autre maladroit vient encore retoucher ces craquelures pour les mettre en harmonie, le tableau finit par se trouver couvert en grande partie, et alors il est très-difficile de dire de quel maître ou même de quelle école il sort; et, fût-il retouché par un artiste supérieur à l'auteur, il reste sans valeur, parce qu'il n'a plus ni caractère ni originalité.

Lorsqu'il manque une partie dans un tableau, il faut étudier le goût de dessin et les tons du maître, pour bien reconnaître sa manière de peindre, surtout dans les bleus et les verts que les uns glacent avec des laques roses, d'autres avec des laques jaunes, etc.; remarquer aussi si les lumières sont dorées ou argentées, c'est-à-dire si les blancs ont été rompus avec de la laque jaune pour les dorés, ou avec de la laque bleue pour les tons argentins. Il est à remarquer que les coloristes n'emploient jamais le blanc pur que comme apprêt pour des dessous; car le blanc, qui est le principe de la lumière employé seul, n'est point lumineux, je désigne pour teindre des laques, parce que c'est une espèce de couleur qui se divise à l'infini et qui teint plus facilement que toute autre. Si on voulait teindre les blancs avec des ocres, on obtiendrait des tons entiers, mais point de lumière. Par exemple, chez les peintres tels que Titien, P. Véronèse, Tintoret et presque tous les coloristes des écoles vénitienne et lombarde, il est des tons de draperies qu'il est de toute impossibilité de rendre au premier coup; il faut procéder par la méthode des maîtres, qui consistait à empâter les lumières avec du blanc légèrement nuancé dans le ton désiré; lorsque ces blancs étaient secs et durs, ils glaçaient avec des couleurs diaphanes, savoir les rouges cramoisis avec de la laque carminée sur un fond de cinabre ou sur blanc; le mor-doré par un mélange de stil de grain ou de laque jaune, avec du vermillon ou de la laque fine; pour les bleus glacés sur blanc, ils se servaient de bleu de prusse, d'indigo, d'outre-mer, etc. Il est bien entendu que ces procédés étaient employés sur des choses déjà modelées. Pour les verts, ils se sont servis de vert-de-gris, qui glacé sur blanc, a un grand éclat et beaucoup de solidité, tandis que, si on l'emploie avec le blanc, il devient noir en très-peu de temps et reste toujours pâteux. On obtient une grande diversité de nuance en glaçant avec plus ou moins d'huile; pour les tons fauves, on les obtient par des glacis de bitume de Judée, par des terres d'ombre et terre de Sienne naturelles; pour les tons chamois, on les obtient avec plus ou moins d'intensité, selon que les glacis sont plus ou moins garnis de couleur, avec les ocres jaune et de rhue; le pourpre s'obtient en glaçant avec le carmin sur une draperie d'un bleu clair; le vert de P. Véronèse, en glaçant de bleu minéral, de Prusse ou autre, sur une drapperie modelée, en jaune de Naples, J. minéral, J. chrome, etc. On obtient encore un vert lumineux en glaçant sur bleu clair, avec du stil de grain ou de la laque jaune; on obtient aussi un ton très-riche en glaçant avec de la cochenille une draperie modelée avec du brun rouge, de la terre de Siene brûlée et fouillée avec le bitume; cette couleur est particulière à Van Deyk. Toutes ces choses doivent être étudiées par le restaurateur; sans quoi, la partie qu'il aura été forcé de refaire, n'aura point de transparence, et par conséquent ne s'harmonisera pas avec la vieille peinture. Pour les reprises à faire dans les chairs, il faut encore apporter uue attention soutenue; mais généralement, et à très-peu d'exception près, on fera bien d'ébaucher les parties à reprendre dans un ton un peu en dessous, afin que par un léger glacis on puisse obtenir la transparence, la solidité et la richesse de couleurs des anciens tableaux. Tous ces procédés, qui peuvent être de bons principes pour les peintres, sont de la plus haute importance pour les restaurateurs d'anciens tableaux; car, s'ils ne procèdent pas comme les anciens maitres, ils seront obligés, pour harmoniser les parties parfaites, de reglacer les parties pures, et alors arrivent la lourdeur et la transparence.

RESTAURATION DES TABLEAUX.

III.

Les tableaux peints sur bois, sur toile ou sur plâtre, qui ont besoin d'être enlevés pour être transportés sur toile, doivent l'être de la manière suivante :

L'enlevage des tableaux sur toile consiste à cartonner le tableau, c'est-à-dire coller dessus un papier fort et uni ; le laisser secher pendant 24 heures ; le fixer, la peinture en dessous, sur une table bien unie par le moyen de bandes de papiers et de petits clous, pour empêcher le retrécissement de la toile ; attendre que les bandes de papier soient bien sèches ; mouiller la vieille toile à plusieurs reprises avec une grosse brosse à peindre ; ensuite étendre dessus une toile mouillée, pour empêcher que l'eau mise sur la vieille toile ne sèche trop vite ; suivre les progrès de la décomposition des vieilles colles, et enlever la vieille toile à peu près comme les chirurgiens enlevèrent les emplâtres. Lorsque la toile est enlevée, il faut fixer à sa place une gaze, avec le glutineux qui convient le mieux au tableau ; laisser sécher, puis rentoiler, soit au gras, à l'encaustique ou à la colle. Le rentoilage au gras se fait en se servant pour glutineux de blanc de céruse à l'huile ; celui à l'encaustique, en faisant dissoudre de la cire vierge pendant 24 heures dans de l'essence de térébenthine, en y ajoutant une égale quantité de blanc à l'huile et un sixième d'huile blanche siccative. Le rentoilage ordinaire se fait avec de la colle de Givet, que l'on fait fondre au feu ; cette colle étant fondue, on s'en sert pour détremper de la farine comme si l'on voulait faire une bouillie ; ensuite il faut la faire bien cuire, ayant soin de la tourner constamment pour qu'il ne se forme point de gratin ; lorsqu'elle est bien cuite la passer dans un linge ; on peut aussi y mettre des aulx pilés, cela ajoute au glutineux et empêche les mites ; ensuite, tendre sur un fort chassis à clef, une toile neuve ; l'encoller avec de la colle de pâte, la laisser secher, et la retendre avec force sur les quatre côtés ; étendre de la colle à rentoiler sur cette toile avec la spatule et en mettre avec une brosse sur le revers du tableau ; étendre ce tableau sur sa nouvelle toile, le bien appuyer partout afin d'éviter les boursoufflures ; border les rives en papier pour éviter les retraits ; repasser à demi-sec, avec un fer à chapelier pas trop chaud ; donner plusieurs repassages successifs jusqu'à parfaite dessication ; ne lever le papier que lorsque le tout est bien dur, et surtout sous les traverses du chassis parties qui sèchent difficilement. L'hiver, ce travail doit être fait dans un atelier bien chaud, sans quoi les colles moisiraient et perdraient de leur force.

Pour enlever un tableau peint sur bois, il faut cartonner la peinture ; le faire mettre en presse par un menuisier afin de le bien redresser ; après quoi, le faire refendre ou raboter de manière a ce qu'il ne reste de bois que le moins possible derrière la peinture ; ensuite, avec un grattoir de menuisier ou du verre à vitre cassé, enlever ce qui reste de bois ; ceci demande un peu d'habitude et beaucoup de patience. Lorsqu'on est parvenu à tout enlever, mettre une gaze, et rentoiler comme il a été dit plus haut.

L'enlevage des peintures sur plâtre s'exécute, si le tableau à enlever est un plafond, en faisant un faux plancher de la forme et de la dimension de l'objet à enlever ; après avoir cartonné la peinture élèvera ce faux plancher sur des crics, et lorsqu'il sera bien affermi, on enlèvera au pourtour du plafond tous ce qui peut le retenir, et on le détachera ; ensuite on fera descendre les crics, on procédera au nettoyage de tous les platras qu'on pourra enlever ; ensuite il faudra le transporter sur une table bien lisse, l'y fixer par des bandes de papier et le poncer à l'eau jusqu'à ce que tout le plâtre disparaisse et qu'on trouve les premières impressions. Fixer ensuite une gaze dessus et rentoiler comme il a été dit, ou bien le marouffer s'il doit retourner sur mur. Le marouflage sur mur s'opère très-bien en donnant deux couches de blanc à l'huile sur la partie qui doit recevoir le tableau, ayant soin d'observer que les plâtres soient bien secs et bien unis. Le glutineux formé de cire vierge, de blanc à l'huile et d'huile blanche siccative convient très-bien, il est d'un emploi facile. Il arrive souvent que par excès de précaution on fait mettre des panneaux en bois pour recevoir les tableaux marouflés ; c'est une chose nuisible parce que le bois venant à jouer, ce qui est inévitable, la peinture court risque de se déchirer par les temps humides et de pocher dans les temps de sécheresse.

Lorsqu'un tableau sur bois est disjoint ou qu'il voile, il faut le faire parqueter. C'est un travail de menuisier, qui demande beaucoup de soin et d'intelligence il consiste à mettre le tableau en presse pour le redresser, à amincir le panneau et à le fixer sur un parquet composé de traverses et de montants qui ne suivent pas le fil du bois, car collés sur le fil du bois elles feraient rompre le tableau ; celles-là doivent être maintenues par des mortaises.

Toutes les peintures ne sont pas susceptibles d'être enlevées : celles sur toile, sans encollage comme celles de *Paul Véronèse*, sur mur à fresque, sur cuivre, étain, marbre, albâtre et acier. La première est tellement adhérente à sa toile qu'il ne serait pas prudent de chercher à l'en détacher ; on ne pourrait le faire qu'en altérant la peinture. Quant à la fresque, les essais qui ont été faits pour son enlevage ne présentent rien de satisfaisant, parce que les parties colorantes des fresques ne sont pour ainsi dire que des eaux teintes qui en s'imprégnant dans le mur frais prennent un corps ; mais en les enlevant de ce mur, il ne reste qu'une espèce de teinture diaphane et sans consistance. Quant aux autres, les matières sur lesquelles elles sont exécutées s'opposent à leur enlevage.

MAILLOT.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

A MALINES.

Depuis 1812, la Société se conformant à ses Statuts, a ouvert, tous les deux ans, un salon d'exposition de Tableaux et autres objets d'art.

Elle n'a dévié de cette règle qu'en 1824, lorsqu'elle a ajourné son exposition jusqu'en 1825, pour la faire coïncider avec les fêtes extraordinaires du Jubilé de St. Rombaut. Messieurs les artistes, qui ont, à cette époque, honoré la Société de l'envoi de leurs productions, se rappelleront que cette coïncidence leur a été éminemment favorable, en ce que les souscriptions des nombreux étrangers qui ont visité le salon ont augmenté de beaucoup les ressources que la Société affecte à l'acquisition d'objets exposés.

PROGRAMME.

ART. 1.

L'exposition aura lieu dans les grandes salles de l'hôtel-de-ville du 24 Juin au 19 Juillet 1849 ; durant cette époque le salon sera ouvert tous les jours depuis 10 heures du matin jusqu'à 1 heure après midi, et depuis 3 jusqu'à 5 heures de relevée.

ART. 2.

On y admettra tous les ouvrages d'art exécutés par des artistes vivans, sauf ceux qui auraient déjà été exposés au salon de cette ville, ou qui pécheraient contre les bonnes mœurs ou la décence.

ART. 3.

Les objets destinés à l'Exposition doivent être adressés, franc de port, à l'hôtel-de-ville avant le 15 Juin 1849 ; ceux qui arriveront après cette époque, devront se contenter des places qui resteraient encore ouvertes.

ART. 4.

Et afin que la notice puisse être imprimée à temps, MM. les artistes et amateurs, qui désirent exposer leurs ouvrages, sont priés d'écrire, au moins quinze jours avant l'ouverture, au Secrétaire de la Société et de lui transmettre une note contenant leurs noms, demeure et une description de leurs tableau ou autres productions, ainsi que l'indication de la voie par laquelle ils désirent que leurs pièces soient renvoyées, après la clôture du salon.

ART. 5.

La direction prendra toutes les précautions convenables pour la conservation des objets exposés, sans cependant répondre d'accidents imprévus.

ART. 6.

Les fonds de la Société devant être employés à l'acquisition d'objets exposés, les artistes qui auraient l'intention de vendre leurs ouvrages, sont priés d'en indiquer le prix dans leur lettre d'avis. Le Secrétaire tiendra *note secrète* des prix énoncés.

ART. 7.

Les ouvrages non-vendus seront renvoyés franc de port.

ART. 8.

La commission fera lithographier un des tableaux acquis, pour les exemplaires en être distribués aux membres de la Société.

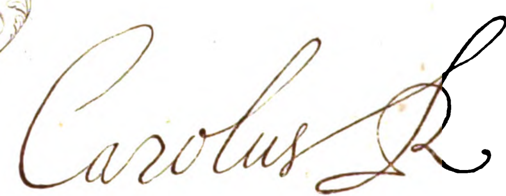
Fait en séance de la direction à Malines le 19 Janvier 1849.

LE PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ

E. A. F. KETELAARS.

Le Secrétaire, membre de la direction,

C. J. F. VAN KIEL.



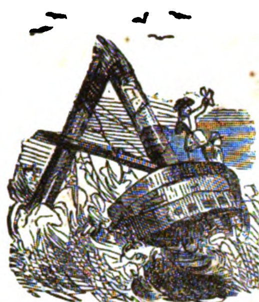
Signature de Charles Ier

Ick onderschreven bekenne by desen
Gheseyde ontfanghen te hebben uyt handen
van Mynheer den Pastoir van St Jans
kercke tot Mechelen de somme van
achthien hondert gulden eens tot volcomen
betalinghe van den Autaer tafel met deu-
ren op de voorseyde kercke hanghende alwelcke
schilderyen met myn handt gheschildert ende
Oirconde der Waerheyt hebbe ick dese
Quittancie met myn eyghen handt gheschreven
ende onderteeckent tot Antwerpen
den 12 Marty 1624

Pietro Paulo Rubens

PRÉCIS HISTORIQUE

SUR LA VIE POLITIQUE DE P. P. RUBENS.



près avoir donné Charles-Quint à l'Espagne, comme jadis elle avait donné Charlemagne à la France, la Belgique, si cruellement éprouvée sous le règne de Philippe II, connut un commencement de nationalité, de 1598 à 1633, grâce à l'administration paternelle de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle.

A la faveur du repos et du bonheur dont nos ancêtres jouirent sous ces excellents princes, toujours populaires en Belgique, l'art jeta le plus vif éclat, et Rubens, multipliant les chefs-d'œuvre d'un pinceau infatigable, devint le chef de cette seconde école de peinture flamande, seconde par ordre de date, qui devait continuer ses travaux et conserver un type spécial, bien après la mort de cet artiste, dont le génie rayonnait dans tous les sens.

Malheureusement, l'hymen d'Albert et d'Isabelle fut stérile; aucun enfant né de ce noble couple ne vint assurer les destinées de l'avenir; et lorsque Albert mourut le 13 juillet 1621, la souveraineté de la Belgique retourna à la couronne d'Espagne : car il avait été stipulé dans l'acte de donation que l'infante Isabelle perdrait ses droits à la mort de son mari, si elle restait sans enfants. Mais Philippe IV, qui venait de monter sur le trône d'Espagne, comprit mieux ses véritables intérêts et ceux de la Belgique; il laissa à sa tante, la princesse Isabelle, le gouvernement de nos provinces avec toutes les prérogatives dont elle était investie du vivant de l'archiduc Albert.

Cette période vit encore s'accroître la haute influence de Rubens.

Né à Cologne le 29 juin 1577, de parents belges que les troubles et les malheurs du temps avaient forcés de quitter Anvers, leur ville natale, Pierre-Paul Rubens fut amené en Belgique par sa mère, en 1587, après la mort de son père, Jean Rubens. Cette intéressante famille se fixa à Anvers que les victoires d'Alexandre Farnèse, prince de Parme, avaient replacé sous l'autorité de l'Espagne.

Pierre-Paul Rubens, après avoir passé quelque temps, comme page, dans l'hôtel d'une dame de la maison de Ligne, veuve du comte de Lalaing, supplia sa mère, qui le destinait au barreau, de lui permettre de se vouer à la peinture, vers laquelle l'entraînait une vocation irrésistible. La mère accéda au vœu de son fils, qui répondit à cette condescendance par les succès qu'il obtint sous ses premiers maîtres, Tobie Verhaegt, peintre de paysage, Adam Van Oort, peintre d'histoire.

Bientôt, le jeune élève rencontra le maître selon son cœur dans la personne d'Otho Venius (Othon Van Veen), que distinguait la triple supériorité du peintre, du poëte, du savant. Cet homme illustre pressentit l'avenir de Rubens; il l'aima comme un ami, comme un fils, et le présenta à l'archiduc Albert et à l'infante Isabelle. La recommandation d'Otho Venius était toute-puissante à la cour de Bruxelles, surtout avec le mérite précoce que révélait Rubens, qui à l'exemple de son maître, réunissait tous les genres de supériorité. Aussi lorsque le jeune artiste partit pour l'Italie, à l'âge de vingt-trois ans, Albert et Isabelle le recommandèrent à plusieurs souverains de la péninsule italique.

A ce titre lui fut ouvert le palais du duc de Mantoue qui, frappé du mérite de Rubens, de la solidité d'un caractère qui commandait l'estime et inspirait l'affection, le chargea d'une négociation délicate auprès de Philippe III, roi d'Espagne. Le peintre débutait dans la carrière diplomatique; il y débuta par un succès. Rappelé en Belgique par la maladie qui termina les jours de sa mère, Rubens accourut à Anvers; mais il arriva trop tard, il ne put que pleurer sur la tombe de cette mère adorée.

Au moment où il se disposait à retourner en Italie, l'archiduc Albert et l'infante Isabelle le retinrent en Belgique, et le nommérent chambellan; il demanda et obtint la permession de résider à Anvers, y bâtit une splendide habitation avec un vaste atelier et une rotonde dont il fit son musée, puis il épousa la jeune et belle Isabelle Brant, fille du secrétaire de la ville d'Anvers.

La confiance et l'estime des archiducs, augmentèrent avec les succès de Rubens, dont l'Europe entière s'arrachait les ouvrages; le chambellan devint conseiller d'État sans cesser d'être peintre; et après la mort d'Albert, l'infante recourut, dans toutes les circonstances difficiles, à la sagesse de Rubens. C'est ainsi que mandé à Paris pour exécuter les tableaux de la galerie du Luxembourg, il eut plusieurs conférences politiques avec la reine-mère de France, Marie de Médicis, la veuve de Henri IV.

Durant ce séjour à Paris, séjour consacré par les chefs-d'œuvre de la galerie Médicis, Rubens fut l'objet des prévenances et des soins du fameux George Villiers, duc de Buckingham, lequel, par une prérogative assez singulière, exerça la plus haute influence à la cour d'Angleterre sous deux règnes successifs, comme favori de Jacques Ier et de Charles Ier. Le mérite de Buckingham n'était nullement au niveau de sa fortune; même à l'époque où le prince de Galles (plus tard Charles Ier) s'était rendu à Madrid pour épouser l'infante d'Espagne, Buckingham, par sa légèreté et son imprudence, avait fait échouer ce projet de mariage; il avait ramené brusquement le prince à Londres, et déterminé entre l'Espagne et l'Angleterre une rupture. De là était née la guerre désastreuse qui eut lieu dans le Palatinat.

Cette guerre, aussi funeste à l'Espagne qu'à la Belgique, Buckingham eut l'espoir de la terminer par l'intervention de Rubens; ce fut dans ce but qu'il rechercha à Paris le grand peintre, lequel informa de suite l'infante Isabelle des ouvertures du favori de Charles Ier.

Les résultats ne se firent pas attendre; Rubens partit pour la Hollande avec un passe-port du stathouder Frédéric-Henri, prince d'Orange, que lui envoya le duc de Buckingham. Des études d'art, des visites rendues aux ateliers des principaux artistes de l'École hollandaise, et de nombreuses acquisitions de tableaux, masquèrent le véritable but de ce voyage de Rubens, dont l'esprit de conciliation et l'éloquence pénétrante ne purent ébranler l'opiniâtreté du stathouder Frédéric-Henri.

Isabelle comprit qu'il fallait agir à Londres, que là devait être dénoué le nœud gordien, et d'après l'opinion du célèbre marquis de Spinola, Rubens partit pour Madrid avec la mission d'éclairer Philippe IV sur l'état de la Belgique et sur la nécessité de conclure la paix avec l'Angleterre.

Le peintre-ambassadeur reçut à Madrid le plus aimable accueil; sa haute raison, sa franchise, sa loyauté lui valurent la confiance du premier ministre le comte-duc d'Olivarès, ainsi que celle du monarque; Buckingham venait d'être assassiné; sa mort facilitait un rapprochement entre l'Espagne et l'Angleterre; Rubens redoubla d'insistance; l'artiste seconda le diplomate, et au mois d'août 1629, il quitta Madrid pour se rendre à Londres avec des instructions secrètes du cabinet espagnol.

En passant à Bruxelles, Rubens communiqua à l'infante les instructions qu'il avait reçues; l'infante les compléta, et au mois d'octobre 1629, l'artiste arriva à Londres. La mort du duc de Buckingham le privait d'un protecteur qui lui eût ouvert de suite l'accès

de la cour; il s'adressa dans ce but au chancelier d'Angleterre, lord François Cottington, qui s'empressa de prévenir le roi de l'arrivée du célèbre Rubens.

La réponse de Charles Ier ne pouvait être douteuse. Ce petit-fils, fils de Marie Stuart, destiné comme son aïeule à périr sur l'échafaud, était un des princes les plus éclairés de son siècle; il aimait et comprenait les arts; il possédait de profondes connaissances en histoire en droit, en théologie; il parlait plusieurs langues, et se distinguait par l'élégance de son langage et la pureté de son style. Doué de toutes les qualités du cœur et de l'esprit, Charles 1er aurait été heureux et glorieux dans une autre époque; mais lorsque le vent des révolutions agite les peuples, et soulève ces tempêtes qui remuent la société jusque dans ses fondements, les qualités des meilleurs rois tournent souvent contre eux-mêmes. La lutte de la couronne et de ses priviléges contre les communes et leurs empietements était déjà entamée; pourtant l'œil le plus percant ne pouvait apercevoir encore l'échafaud de Whitehall, ni deviner la fortune d'Olivier Cromwell.

La royauté conservait tout son prestige; Rubens et Van Dyck, admis successivement dans l'intimité de Charles 1er, devaient aider la postérité à bien apprécier ce monarque, vraiment digne d'un meilleur sort.

A peine le chancelier d'Angleterre eut-il annoncé l'arrivée de Rubens, que l'artiste fut admis en audience dans le cabinet du roi. Comme on le pense, dans cette première entrevue, le peintre ne parla nullement de sa mission diplomatique; Charles l'interrogea sur la Belgique, sur ses voyages en Italie, en Espagne, sur ses projets de séjour en Angleterre. La manière dont Rubens répondit lui conquit *l'estime et l'affection* du roi.

Un biographe de Rubens prétend qu'après cette audience le peintre fut chargé de faire le portrait de Charles Ier, et que, durant les séances consacrées à ce portrait, il dévoila le secret de sa mission.

L'existence de ce portrait n'est nullement prouvée; mais en revanche Rubens exécuta d'importants travaux à Londres; il peignit entre autres son beau tableau de saint George, auquel il donna les traits de Charles Ier, tandis que la figure de Cléodelinde est le portrait de la reine Henriette-Marie.

Le fait est que des relations intimes s'établirent entre le monarque et l'artiste qui peu à peu fut amené à soulever le voile dont avait dû s'envelopper l'ambassadeur secret de Philippe IV.

— Je m'étonne, dit Charles Ier, que si le désir de la cour d'Espagne est conforme à votre langage, elle ne m'envoie pas un diplomate pour s'expliquer ouvertement à cet égard.

— Sire, répondit Rubens, si je croyais être en cela agréable à Votre Majesté, je m'expliquerais plus clairement au sujet des intentions du roi mon maître, sur la foi des lettres de créance dont m'a pourvu Sa Majesté catholique.

Le roi prit les lettres, les lut, et dit au peintre:

— Monsieur, c'est vous que je préfère à toutes les personnes que le roi d'Espagne aurait pu m'envoyer. Je suis charmé de son choix, parce que vos capacités et les grands talents que vous employez pour son service, pourront tout faire réussir plus facilement selon son attente. Voyez mon chancelier, milord Cottington, et remettez-lui ces lettres de créance, il aura charge de recevoir vos propositions (1).

Les difficultés étaient en partie résolues; le 6 mars 1630 arriva à Londres un ambassadeur officiel du roi d'Espagne, don Carlos Colonna, auquel Rubens avait frayé la voie. Le grand seigneur n'avait plus qu'à recueillir les résultats préparés par le génie de l'artiste.

(1) Voir l'*Histoire de P.-P. Rubens*, par M. André Van Hasselt.

Cette intervention du peintre est mentionnée dans un document qui dit : « Milord Carlisle donna deux fêtes magnifiques dans le cours de la même semaine, à l'ambassadeur d'Espagne et à M. Rubens, l'agent qui prépara la venue de ce diplomate. »

A l'appui de ce document nous citerons encore l'anecdote suivante: deux seigneurs anglais étant venus voir Rubens, le trouvèrent avec sa palette et le pinceau; l'un d'eux dit :

— L'ambassadeur de Sa Majesté catholique s'amuse parfois à peindre.

—Votre Seigneurie se trompe, répondit l'artiste. Le peintre Pierre-Paul Rubens s'amuse parfois à être ambassadeur.

C'est que Rubens avait le sentiment de sa dignité personnelle, tout autant que le sentiment de la dignité de l'art. Jamais il ne transigea avec ce qu'il se devait à lui-même, avec ce qu'il devait à la mission qu'il tenait de Dieu. Celle-là était éternelle. Comme l'avait dit Charles-Quint en ramassant le pinceau du Titien, un mot de sa bouche pouvait créer un noble, à Dieu seul il appartenait de créer un grand artiste.

Mais tout en reconnaissant l'immense distance qui existe entre les fonctions d'un jour décernées par les souverains et les titres impérissables que constitue le génie, on voit avec bonheur que Rubens a dignement rempli des missions diplomatiques; la Belgique se plaît à rappeler que son plus grand peintre a été activement associé à ce traité de paix qui fut signé le 30 novembre 1630 entre l'Espagne et l'Angleterre. Nos ancêtres en recueillirent les fruits; leur sang cessa de couler dans cette guerre heureusement terminée, et Rubens put s'écrier :

Exegi monumentum.

Charles Ier témoigna publiquement à l'artiste et à l'ambassadeur la reconnaissance que lui inspiraient ses talents et ses services; il le créa chevalier de l'ordre de l'Éperon, lui fit présent d'une magnifique épée avec laquelle il lui avait conféré la chevalerie, et lui donna une augmentation d'armes en ajoutant à son blason un franc canton de gueules au lion passant d'or. A ces dons le monarque ajouta encore une bague en diamant, le cordon de son chapeau évalué dix mille écus et une chaîne d'or ornée du portrait royal. Cette chaîne et ce cordon, Rubens les porta jusqu'à sa mort.

La double planche que nous publions avec cette livraison représente, d'une part, le dessin du pommeau de cette épée qui fut donnée à l'artiste par Charles 1er; de l'autre, le *fac simile* d'un document conservé à Malines, et duquel il résulte que huit tableaux exécutés en dix-huit jours, lui furent payés la somme de 1,800 florins, selon le reçu donné par Rubens lui-même. Voici la traduction de ce précieux document qui est écrit en flamand :

« Je soussigné, reconnais que j'ai reçu en diverses fois, des mains de M. le curé de l'église St-Jean à Malines, la somme de dix-huit cents florins, comme payement complet du tableau avec volets, placé sur le maître-autel de ladite église et peint de ma main. En foi de la vérité, j'ai écrit de ma propre main cette quittance.

» A Anvers, le 12 mars 1624,

PIETRO PAOLO RUBENS.

Le tableau dont il est ici question est celui de *l'Adoration des Mages* qui passe avec raison, pour une des œuvres capitales du maître. Rubens le disait lui-même, car un historien du temps, Michel, rapporte qu'un jour, un de ses amis lui adressant des félicitations sur la beauté de ses ouvrages, il répondit : — « Mon ami, il faut aller à Malines dans l'église St-Jean pour voir de bonnes productions de mon pinceau.

Deux volets accompagnaient ce tableau, sur lesquels il peignit à l'intérieur et à l'extérieur quatre sujets différents.

A l'intérieur : *la décollation de saint-Jean Baptiste*, et *le Martyre de saint-Jean l'Évangéliste ;*

A l'extérieur : *saint-Jean-Baptiste dans le désert* et *saint-Jean l'Évangéliste dans l'île de Patmos.*

Trois autres peintures plus petites servaient à compléter ce superbe travail. Elles représentent *le Christ en croix; la Résurrection du Sauveur* et *l'Adoration des bergers.*

Ces tableaux furent enlevés lors de l'invasion des armées républicaines en Belgique, et les deux dernières pièces furent données par Napoléon au musée de Marseille, mais depuis lors, ils ont été réintégrés.

L'AVENIR.

A MONSIEUR ANTOINE CLESSE.

I.

Tel, aux jours d'antique mémoire,
L'Europe, d'un sublime élan,
Osait disputer la victoire
Au fanatique Musulman.
Aux plaintes de l'hermite Pierre,
Le chrétien brandit la bannière :
Pâtres, guerriers, rois, tout s'émeut.
Et les nations en délire,
Ivres de gloire et de martyre,
S'exilent au cri : *Dieu le veut!!*

Dieu le veut!!... l'occident s'éveille;
Comme l'intrepide guerrier,
Au clairon qui sonne à l'oreille,
Saisit le glaive et le cimier :
Il s'élance dans la mêlée,
Il abat la foule aveuglée,
Il lasse un invincible bras.
Et bientôt vainqueur dans l'arène,
Il aura sur la verte plaine,
Jeté les ombres du trépas.

Ainsi l'occident, d'un long rêve,
Sort l'œil hagard, le bras roidi;
Du linceul qui voilait son glaive
Il se dresse..... qu'il a grandi!!..
Sous sa hache qui le martèle,
Le trône s'ébranle, chancelle,
Et s'écroule de vétusité.
Sceptre, couronne, dais, tout tombe;
Telle une royale hécatombe
Sur l'autel de la liberté.

II.

Voyez ce chêne séculaire,
Géant aux antiques rameaux,
Il n'est plus; le vent populaire
L'a couché parmi les tombeaux.
En vain pour braver la rafale,
Relevant sa cime royale,
Il tentait un suprême effort.
Tronc, rameaux, feuillage, racines,
Tout s'engloutit sous les ruines
Dans les ténèbres de la mort.

Volons aux rivages du Tibre.
De ce peuple tumultueux,
Longtemps esclaves, aujourd'hui libre,
Où court le flot impétueux?...
Il s'élance, aux chants de victoire,
Vers les défilés de la gloire
Où ses ancêtres ont lutté.
De l'aigle aux blessantes étreintes,
Il repousse enfin les atteintes :
Il jouit de sa liberté.

O ciel! quelle fureur soudaine
Enflamme leurs fronts égarés?
Peuple! pourquoi ces cris de haine,
Ce murmure de conjurés?
Mon œil lit de sombres présages......
Un pasteur, sur d'autres rivages,
Proscrit, malheureux, opprimé,
Apôtre roi, Pontife auguste,
Fut-il tyran?... — Non! il fut juste
Envers un peuple bien aimé.

Là-bas, l'éclair livide brille,
La foudre a fondu les frimas.
Mère, veuve de ta famille,
Vers elle, ose tendre les bras.
Un seul jour, d'un troupeau d'esclaves
Fait une phalange de braves;
Longtemps caché, le feu reluit.
Mais non..... le ciel dans sa colère
Éteint cette flamme éphémère :
Tout retombe encore dans la nuit.

III.

Ainsi des steppes nuageuses,
Aux plaines où croît le laurier,
Secouant ses chaînes fangeuses,
Le monde s'éveille guerrier.
L'occident déchire ses langes,
De ses invincibles phalanges
Voyez-vous flotter les drapeaux?..
Écoutez leur hymne guerrière :
C'est une brûlante prière
Au Dieu qui bénit les faisceaux.

L'hymne monte, pure et suave,
Comme une colonne d'encens;
Puis déborde en torrents de lave
Pour fuir en sublimes accents.
Serait-ce, d'un peuple en alarmes,
Le belliqueux appel aux armes,
Des combattants, suprême adieu!
Non! sur les flottantes bannières
Brillent ces mots : Paix à nos frères,
Amour ici bas, gloire à Dieu.

Guerriers! êtes-vous sans patrie,
Voyageurs proscrits des foyers?
Nulle couleur ne se marie
Sur les étendards déployés?...
— Non! non! tous les peuples sont frères,
De vos égoïstes barrières
Nos flammes fondent les glaçons!
Pour nous point de vaine limite;
Que le frère au frère suscite;
Brisant l'obslacle, nous passons!!

« Malheur au conquérant avide
» De quelques stériles lauriers,
» Qui, sous la glorieuse égide,
» De sang inonde les sentiers.
» Paix aux pasteurs de nos familles,
» Aux orphelins, aux jeunes filles;
» Honte à l'esprit fallacieux!
» Au monde, paix universelle,
» A l'homme, une aurore nouvelle,
» A tous; l'espérance des cieux!

IV.

Nochers! c'est l'avenir qui gronde;
C'est l'éclair pâle au ciel ardent;
En torrents de flamme, il inonde
Les confins du vieil occident.
Au son des harpes fatidiques,
Les siècles aux robes antiques,
Déjà sous leur cendre ont frémi!
Bardes, c'est une ère nouvelle
Qui fera d'un monde rebelle
Un peuple frère, un peuple ami!

Bruges, 29 mars 1849.

A. Bardin.

TIRAGE AU SORT – LISTE OFFICIELLE.

des Lots de la Renaissance pour 1848-49.

LES LOTS SERONT DÉLIVRÉS, CONTRE LA REMISE DES ACTIONS, AU BUREAU DE LA *RENAISSANCE*, A BRUXELLES.

NOMS DES SOUSCRIPTEURS ET NUMÉROS DES ACTIONS QUI ONT GAGNÉ

Les Lots Principaux.

40 Groupe de fleurs, — aquarelle, par Mlle Fontaine, à Sa Majesté.
69 Le jeune pâtre, — beau dessin à la Sépia, par Cracragner à S. M.
141 Le coup de vent, — pastel, par Lauters, à M. Koukelaere de Bruges.
144 Monuments de tous les peuples, 2 beaux vol. in-8°, avec 200 planches, sur bois, à M. Van Caloen de Bruges.
146 La route de l'église, — tableau, par Van Moor, à M. Prignot, receveur de l'enrégistrement à Bruges.
147 Une promenade dans le parc, — beau dessin à la Sépia, par M. Carpentero, à M. le comte de Bocarmé, à Bruges.
148 Chemin dans une bruyère, — paysage peint par M. Léonard, artiste Belge, à M. le baron de Mooreghem, à Bruges.
190 Animaux au repos, — dessin à la mine de plomb, par Robbe, à M. le comte Cornet de Ways Huart de Bruxelles.
191 La Bouquetière, — petit tableau de Roqueplan, à M. l'avocat Vanderlinden, de Bruxelles.
199 Soleil couchant, — tableau peint, par Lacomblé, à M. Van Hoogthem, de Bruxelles.
251 Coup de vent, marine peinte par Muzin, à M. Vauthier, de Bruxelles.
281 Navire en détresse, — marine, par Francia, à M. le vicomte Frits de Cussy, à St Mandé, près Paris.
340 Monuments de tous les peuples, 2 beaux vol. illustrés de 200 planches, à Mlle Clérisse, (France).
352 L'église de Maestricht, aquarelle de M. Scaepkens, à M. Geetland Moretus, d'Anvers.
392 Animaux au repos, — dessin à la Sépia, par Van Rooy, à M. le ministre de l'intérieur à Bruxelles.
395 La chasse au canard, — dessin à la mine de plomb et à l'aquarelle, par Fielding, à Mme Luther, à Belle-Fontaine (France).
396 Tableau de nature morte, par Mme Vervloët, de Maline, à M. Périchon, libraire à Bruxelles.
399 Effet de Lune. — Paysage avec ruines, par M. Léonard, à M. de Martonne, (Paris).
400 Ruines au bord du Lac, tableau peint par Deleuwe, à M. Georges Deville.
437 Le Pacha et la Sultane, — aquarelle, par M. Van Maldeghem, à M. le comte d'Houdetot (Paris).

TABLEAUX, GRAVURES, OUVRAGES ILLUSTRÉS ÉCHUS AUX ACTIONS SUIVANTES:

1 MM. Graffland, à la Haye. — Respect à la constitution pl. rehaussée, par Méganck
2 Baron de Mooreghem. — L'enfant malade, pl. d'après Sehnetz.
3 Wilbrandt. — Carabinier (plâtre par Meyne.)
4 Libotton (Mme).—Langage des fleurs. 1 vol. avec pl. coloriées.
5 Cte. Duchâtel.—Album du salon de 1848, 20 pl.
6 Frison (Mme). — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
7 Bruynell. — Histoire de Maximilien, 1 vol. relié.
8 Didier Hollenfelz. — Le garde champêtre, pl. en couleur.
9 Van de Weide (Mme).—Histoire du Japon, 1 vol. illustré.
10 Baron de Peuthy. — Album du salon de 1848. 20 pl.
11 Baron Louis de Woëlmont. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
12 Baron de Wal. — hist. le Japon (cartonnage de luxe).
13 Brabandere.—Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
14 De Bien.—Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
15 Cte de Villers. — id. id. reliés avec luxe.
16 De Bellegarde (France). — Album du salon de 1848, 20 pl.
17 Comte de Villers. — Hist. du Japon, 1 vol. de luxe.
18 De Cocq. — Désagréments de la chasse, pl. Coloriée à 4 teintes.
19 Van Haleweyck. — Album du salon de 1848. 20 pl.
20 Drugman. — Id. Id. 20 pl.
21 De Neufforge. — Histoire du Japon illustrée.
22 » » . — Id. Id. cartonnée avec luxe.
23 Capitaine de Reume. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
24 Le comte de Villega; St Pierre, Montalembert, 2 vol brochés,
25 Milcamps. — Album de 15 pl. diverses.
26 » ». — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
27 Defreins.—Dictionnaire des peintres, par Siret, 1 fort. vol. in 8.
28 L. Krofft. — Japon, 1 vol. de luxe.
29 » ». — Album du salon de 1848.
30 Vermeulen. — Id. Id.
31 Sa Majesté. — Japon, 1 vol. illustré.
32 — Album du salon de 1848.
33 — Le garde champètre, pl. coloriée.
34 — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
35 — Album du salon de 1848. 20 pl.
36 — Album de 25 pl.
37 — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
38 — Rapport entre la science et la religion, 1 vol. relié.
39 » ». — Montalembert, 2 vol. brochés.
40 » ». — *Bouquet de fleurs* (aquarelle) par Mlle Fontaine.
41 » ». — Désagréments de la chasse, planche à 4 teintes.
42 » ». — Id. Id.
43 Sa Majesté. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
44 Sa Majesté — Montalembert — —
45 — — Lettres à Amélie, blanc et or.
46 — — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
47 — — Némésis médicale. 1 vol. in-8°, illustré.
48 Sa Majesté. — L'hiver, pl. par Chine d'après Wickemberg.
49 Sa Majesté. — Histoire du Japon, 1 vol. de luxe.
50 Sa Majesté.—Némésis Médicale, 1 vol. illustré. J. Favre.
51 Sa Majesté. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
52 — — Album de 24 pl.
53 — — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
54 Sa Majesté. —Album de 15 pl.
55 — —Lettres à Amélie, 1 vol. illustré..
56 — — Le peintre de genre, 1 pl. coloriée
57 — — La chasse au marais, grande pl. in plano, coloriée.
58 Sa Majesté — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
59 — — Histoire du Japon (cartonnage de luxe.)
60 Sa Majesté. — L'artiste, 1 pl. en couleur, d'après Papety.
61 Vermeulen. — Histoire du Japon, 1 vol. illustré.
62 Vandenberghe. Montalembert, 2 vol. brochés.
63 — — Album de 15 pl.
64 De Silly. — Montalembert, 2 vol. brochés.
65 Sa Majesté. — Japon illustré, cartonnage de luxe.
66 — — Histoire du Japon. —
67 — — Album du salon de 1848, 20 pl. diverses.
68 Sa Majesté. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
69 — — Un jeune pâtre (dessin original à la sépia. Signé.)
70 Sa Majesté — Japon, 1 vol. illustré.
71 — — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
72 Sa Majesté. — Japon, 1 vol. (cartonnage de luxe.)
73 — — La chasse interrompue, pl coloriée par Ghémar.
74 Sa Majesté. — Japon. 1 vol. illustré, (cartonné avec luxe.)
75 Sa Majesté. — Montalembert, 2 vol. brochés.
76 — — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré, blanc et or.
77 Sa Majesté. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
78 Sa Majesté. — La remise aux faisans, pl. coloriée, Ghémar.
79 Sa Majesté. — Japon, 1 vol. avec cartonnage de luxe.
80 Willaert, curé. — Album du Salon de 1848. 20 pl.
81 Desart. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
82 Le général Chapelié. — — —
83 — — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
84 La comtesse de Robiano. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
85 Thomas. — Désagréments de la chasse, pl. à

4 teintes.
86 Peeters. — Le peintre de genre, 1 pl. colorié.
87 Luchaire (France.) — Album du Salon de 1848. 20 pl.
88 Le baron de la Peyrouse.—Hist. de la Ste Vierge, 1 vol. avec 16 pl.
89 Ed. Vander Hecht. — Album du Salon, 20 pl. par divers artistes.
90 Madou. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
91 Lauters. — Japon, 1 vol. illustré.
92 Turquet. — Hist. du Japon, 1 vol. illustré.
93 Peeters. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
94 Verboeckhoven. — Japon, 1 vol. de luxe.
95 S. M. — Souvenirs du village, 1 pl. coloriée.
96 » » — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
97 » » — Album du Salon de 1848. 20 pl.
98 » » — Album de 15 pl.
99 » » — id. du Salon de 1848.
100 Eeckhout. — La chasse au marais, pl. en couleur, Ghémar.
101 A. Van Hasselt. — Japon, 1 vol. illustré.
102 Godecharles. — Montalembert 2 vol. brochés.
103 Le colonel Biret. — Deux pl. en couleur.
104 Kuhnen. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
105 Le comte de Muelenaere. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
106 Navez. — Respect à la Constitution, pl. d'après Méganck.
107 Andries. — Montalembert 2 vol. brochés.
108 — — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
109 Hte Mali. — id. id.
110 Ledr Jacquelard. — Album de 15 pl.
111 Van Humbeke. — Le Comte de Tilly, 1 pl. rehaussée, d'après Schaepkens.
112 Cappellemans. — Album du Salon de 1848.
113 Le duc d'Arenberg.—Délassements, 1 pl. coloriée.
114 Le comte Félix de Mérode. — Japon (hist. du), 1 vol. de luxe.
115 Chapuis. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
116 Evenepoel. — id. id.
117 La comtesse de Villegas. — Hist. du Japon, vol. illustré.
118 Th. Mali. — 2 charges de Dantan. (plâtres.)
119 Ad. Simonis. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
120 Schoeters. — Album du Salon de 1848. 20 pl.
121 Le baron de Romberg. — Essais sur la littérature anglaise, 2 vol. reliés.
122 Hetveld. — L'artiste 1 pl. coloriée.
123 Le comte de Beughem. — La remise aux faisans 1 pl. coloriée, par Ghémar.
124 De Bruyne Pellaert. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
125 Verhulst. — Album du Salon de 1848. 20 pl.
126 Desmedt Savage. — Japon, 1 vol. illustré.
127 Claerhoudt. — Montalembert, 2 vol. brochés.
128 Mme Schieters de Lophem. — Le comte de Tilly, pl. rehaussée d'après Schaepkens.
129 Vanden Bogaerde. — Désagréments de la chasse pl. à 4 teintes.
130 P. de Melgar. — Album du Salon de 1848. 20 pl.
131 De Madrid d'Hooghe. — L'artiste, pl. en couleur d'après Papety.
132 De Madrid d'Hooghe. — Japon, 1 vol. illustré.
133 Pope. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
134 Ch. Peecsteen. Japon (histoire du), vol. cartonné avec luxe.
135 J. Van Sieleghem. — Désagréments de la chasse, pl. en couleur.
136 Van Ockerhoudt. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
137 Le baron de Serret.—Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
138 D'Hannis de Moorkerke.—Album de 15 pl.
139 Vande Walle Vermeulen. — Respect à la constitution, pl. coloriée.
140 Le baron de Pelichy. — 2 pl. diverses.
141 Coukelaere. — Le coup de vent, pastel par Lauters.
142 Jaqué. — Japon (histoire), 1 vol. cartonné.
143 De Wulf Anthierens. — L'artiste, 1 pl. coloriée.
144 Van Caloen. — Histoire des monuments de tous les peuples, 2 vol. avec 200 pl.
145 Boyaval d'Holvoët. — Japon (histoire du) 1 vol. de luxe.
146 Prignot. — La route de l'Église, tableau peint par Van Moor.
147 Le comte de Bocarmé. — Promenade dans le parc, aquarelle par Carpentero.
148 Le baron de Moorreghem. — Chemin dans la bruyère, (tableau) peint par Léonard.
149 Gilliodt. — Chasse au marais, pl. par Ghémar.
150 L. Bidart. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
151 Borre Denys. — Album de 15 pl.
152 Hatze. — Montalembert, 2 vol. brochés.
153 De Croeser Van Caloen. — Album du salon de 1848. 20 pl.
154 Van Nieuwenhuyze. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
155 Ch. Van Derlinden.—Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
156 Ch. De Met. — Montalembert, 2 vol. brochés.
157 Le comte de Nieulandt — reliés.
158 Douairière Van Tieghem. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
159 Douairière Van Tieghem. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
160 Rudd. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
161 Le chevalier Roels. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl.
162 Van Stekiste — Japon. — Cartonnage de luxe.
163 Georges Robert Morgan.—Souvenirs du village, 1 pl. coloriée.
164 De Ritter. — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
165 — — Japon (histoire du), par Charlevoix.
166 — — Respect à la constitution, pl. coloriée.
167 De Ritter. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
168 — — Montalembert, 2 vol. brochés.
169 — — 2 Chevaux, pl. à la manière noire (anglaise.)
170 De Ritter. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
171 — — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. brochés.
172 De Ritter. — Désagréments de la chasse, pl. en couleur.
173 De Ritter. — Japon (histoire du).
174 — — Montalembert, 2 vol. brochés.
175 — — Délassements, 1 pl. coloriée.
176 — — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
177 De Bitter. — Japon (histoire du), par Charlevoix.
178 De Ritter. — Montalembert, 2 vol. brochés.
179 De Crombrugge (de Piquendaele). — Album de 1848, 20 pl. diverses.
180 De Crombrugghe de Picquendaele. Album de 1848, 20 pl. diverses.
181 De Crombrugge (de Picquendaele). — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
182 De Crombrugge (de Picquendaele). — Japon, cartonnage de luxe.
183 De Crombrugge (de Picquendaele). — Lettres à Amélie, 1 vol. blanc et or.
184 De Neckere. — Montalembert, 2 vol. brochés.
185 H. Claerhoudt. — Némésis médicale, 1 vol. in-8°, illustré.
186 J. de Crombrugghe. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
187 Le baron A. Van Zuylen. — Montalembert, 2 vol. brochés.
188 Le baron A. Van Zuylen. — Buste du Roi, plâtre bronzé.
189 T'Schaggeny. — Album du salon de 1848, 20 pl.
190 Le comte Cornet de Ways Huart. — Dessin de Robbe, (mine de plomb, original).
191 Vanderlinden. — La bouquetière, (d'après Roqueplan).
192 Vanderbelen. — Japon (histoire du).
193 Metténius. — Montalembert, 2 vol. brochés.
194 Lambrichs. — Une chèvre, (plâtre par Meyne.)
195 Dierickx. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
196 Orloff. — Némésis médicale, 1 vol. in-8°, illustré.
197 Keymolen. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
198 Spruyt. — Montalembert, 2 vol. brochés.
199 Van Hoogthem. — Soleil couchant, (tableau) par Lacomblé.
200 Goetals. — Montalembert, 2 vol. brochés.
201 Le baron Van Zuylen. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
202 Jchotte. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
203 Le baron de Stassart. — Désagréments de la chasse, pl. en couleur.
204 Le comte de Lannoy. — Album, salon de 1848, 20 pl.
205 Le baron Godin. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
206 Le comte d'Arschot. — Japon, (histoire du).
207 Stuyck. — Montalembert, 2 vol. brochés.
208 Fraikin. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. loriées.
209 Spée-Zélis. — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
210 — Désagréments de la chasse, 1 pl. en couleur.
211 Spée-Zélis. — Respect à la constitution, pl. rehaussée.
212 Spée-Zélis. — Désagréments de la chasse, pl. en couleur.
213 Spée-Zélis. — Japon, 1 vol. illustré.
214 — — —
215 — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
216 Spée-Zélis. — Désagréments de la chasse, 1 pl. à 4 teintes.
217 Grandmond Donders. — Album de 24 pl.
218 — Respect à la constitution, pl. rehaussée.
219 Grandmond Donders. — Elisabeth, 2 vol reliés.
220 Jeanne. — 2 charges en plâtre, par Dantan jeune.
221 Le baron de Rasse. — Le comte de Tilly, pl. rehaussée.
222 Defontaine. — Montalembert, 2 vol. reliés.
223 Van Ysendyck. — Japon (histoire du).
224 Castiau. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
225 — — Elisabeth, 2 vol. brochés.
226 Siraut. — Japon, 1 vol. relié avec luxe.
227 Studel. — — —
228 Le prince de Croy. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
229 Le prince de Croy. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
230 — — Langage des fleurs, 2 vol. avec pl. coloriées.
231 Elleboudt. — Respect à la constitution, pl. rehaussée.
232 Elleboudt. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
233 — — Elisabeth, 2 vol. reliés.
234 — — Japon (histoire du).
235 — — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
236 Elleboudt. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
237 Le comte de Glyme. — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
238 Le comte de Merode. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
239 Bosquet. — Album de 1848, 20 pl.
240 Ranwet. — Japon, (histoire du) par Charlevoix.
241 Neyssens, — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
242 Claessens-Moris. — Japon, 1 vol de luxe.
243 — —Némésis médicale, 1 vol. in8°.
244 Le marquis de Rodes. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
245 Le comte Pagaert d'Odorp. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
246 Van Eycken. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
247 — — Album de 1848, 20 pl. diverses.
248 De Rouwere. — Elisabeth, par M. de Montalembert.
249 Comte d'Hane de Steenhuyze. — Album de 1848, 20 pl. rehaussées.
250 Schaepkens. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
251 Vautier. — Coup de vent en mer, (tableau) par Musin,
252 Madame Wery. — Montalembert, 2 vol. brochés.
253 De Bethune. — Japon (histoire du).
254 Société des Amis des Arts. — Japon (histoire du).
255 Verbeke. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
256 Société des Beaux-Arts de Courtray. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
257 Société des Beaux-Arts de Courtrai. — Album de 15 pl.
258 Bischoff. — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
259 Goddyn. — Chasse interrompue, pl. par Ghémar.
260 Croquison. — Japon, 1 vol. illustré.
261 Deblaume Peel. — Lettres à Amélie, 1 vol. bro-

ché blanc et or.
262 Bosch. — Japon, (histoire du) 1 vol. de luxe.
263 — — — —
264 — — — —
265 Le baron de Warendorff, 2 charges de Dantan (plâtres).
266 La baronne de Wykersloot. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
267 Van den Savel. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
268 Colonel Hallart. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
269 Asmon. — Respect à la constitution, pl. rehaussée.
270 — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
271 Asmon. — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
272 — — Masque de Napoléon, pl. gravée par Calamatta.
273 Asmon. — Album de 25 pl.
274 — — Dictionnaire d'éducation, 1 fort vol. in-8°.
275 Williame. — Japon (histoire du), par Charlevoix.
276 — — Album de 1848, 20 pl.
277 — — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
278 Kampf. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
279 Maes. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
280 Le comte Mercy d'Argenteau. — L'écolier distrait, 1 pl. lithographiée.
281 Vicomte de Cussy. — Une rafale en mer, (tableau), peint, par Francia.
282 Van der Elst. — Japon, 1 vol. illustré.
283 Drapier. — La remise aux faisans, pl. coloriée.
284 Rochard. — Japon (histoire du), 1 vol. illustré.
285 Van Beecelaer. — — —
286 Lebrun Devigne. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
287 Lebrun Devigne. — Montalembert, 2 vol. brochés.
288 Cugnière. — Album de 25 pl.
289 De Souter. — 15 —
290 Société de la Concorde. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
291 D'Hane de Potter. — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
292 Kunstgenootschaepe. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
293 Stevens. — Japon, 1 vol. illustré.
294 De Decker. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
295 Chevalier Soenens. — Elisabeth de Hongrie, 2 vol. reliés.
296 Gheldofs. — Désagréments de la chasse, 1 pl. à 4 teintes.
297 Vicomte de Nieulandt. — Japon (histoire du), par Charlevoix.
298 Debbaudt. — Elisabeth, 2 vol. brochés.
299 Lybaert. — Montalembert. — —
300 — — Elisabeth. — —
301 — — La chasse interrompue, 1 pl. par Ghémar.
302 Lybaert. — Japon (histoire du), 1 vol. cartonné, avec luxe.
303 Lammers et Cie. — — —
304 — — —
305 — La noce Zélandaise, belle lithographiée, sur chine.
306 Roffian Dujardin. — Japon (histoire du).
307 — — Souvenirs du village, 1 pl. en couleur.
308 Roffian Dujardin. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
309 Roffian Dujardin. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
310 Roffian Dujardin. — Japon (histoire du), 1 vol. illustré.
311 Van Clempeette. — Délassements de la chasse, 1 pl. à quatre teintes.
312 De Vinck. — Japon, 1 vol. cartonné, avec luxe.
313 Van Esch. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché. blanc et or.
314 Van Esch. — Montalembert, 2 vol. brochés.
315 — — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
316 — — Japon (histoire du).
317 — — Montalembert, 2 vol. brochés.
318 Le Roux frères. — Japon, 1 vol. cartonné, avec luxe.
319 Le Roux, frères. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
320 Le Roux frères. — — —
321 Bone. — — — de 15 pl.
322 Masoin. — Japon, 1 vol. illustré.
323 Keingiaers de Gheluwels. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
324 Le baron Mazeman. — Désagréments de la chasse, 1 pl. à 4 teintes.
325 Malou. — Montalembert, 2 vol. brochés.
326 Mlle Julie Van Derstichele. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
327 De Bruck. — Japon (histoire du).
328 Vicomte Alain du Parc. — L'artiste, 1 pl. coloriée.
329 Vicomte Alain du Parc. — Japon, 1 vol. cartonné, avec luxe.
330 Vicomte Alain du Parc. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
331 Baix. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
332 — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
333 Duprez. — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
334 — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
335 Le Maistre d'Anstaing. — Lettres à Amélie.
336 LePez de Serrez. — Désagréments de la chasse, 1 pl. en couleur.
337 Olieslaeger. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
338 Ph. Nève. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
339 Chevalier Nève. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
340 Clérisse (France). — Histoire des monuments de tous les peuples, 2 vol. avec 200 pl.
341 Clérisse, (France). — L'artiste, 1 pl. en couleur.
342 — — Montalembert, 2 vol. brochés.
343 Vandermersch. — La chasse interrompue, 1 pl. en couleur.
344 Vandermersch. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
345 Vandermersch. — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
346 Vandermersch. — Désagréments de la chasse, 1 pl. à 4 teintes.
347 Vandermersch. — Japon, (1 vol. relié avec élégance).
348 Wuyts. — Le comte de Tilly, pl. rehaussée.
349 L. Dierckx. — Japon, 1 vol. relié avec élégance.
350 Le baron Dubois de Nevele. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
351 Bovie. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
352 Geetland Moretus. — L'église de Maestricht. aquarelle, par Schaepkens.
353 De Vinck. — Album de 1848, 20 pl.
354 Société Philotaxe. — Montalembert, 2 vol. brochés.
355 Ch. Moretus. — Japon (histoire du), 1 vol. de luxe.
356 Kennis. — — —
357 — Montalembert, 2 vol. brochés.
358 Mme Ve Legrelle. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
359 Charles Lemmé. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
360 Van Havre. Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
361 Louis Dierckx. — Montalembert, 2 vol. brochés.
362 Cannaert d'Hamale. — Japon (histoire du).
363 Ernest Slingeneyer. — Délassements, pl. en couleur.
364 Van de Wingaerde. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
365 Le baron Van Havre. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
366 Buscher. — Japon, 1 vol. relié avec élégance.
367 Dyckmans. Buste du Roi, (plâtre bronzé).
368 Gustaff Wappers. — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
369 Debets. — Japon (histoire du).
370 Van den Nest. — Montalembert, 2 vol. brochés.
371 Knight, fils. — Chasse au marais, pl. coloriée.
372 De Keyser. — Elisabeth de Hongrie 2 vol. reliés.
373 Weber. — Japon, 1 vol cartonné avec luxe.
374 Lejeune. — Album de 1848, 20 pl. diverses.
375 Vervloet. — Japon, 1 vol. illustré.
376 Hennis. — Désagréments de la chasse, 1pl. en couleur.
77 Wauters. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
78 Le ministre de l'intérieur. — Délassements, pl. en en couleur.
379 — Montalembert, 2 vol. brochés.
380 — Chasse au marais, pl. coloriée.
381 — Japon, 1 vol. cartonné avec luxe.
382 — Respect à la Constitution, pl. rehaussée.
383 — Respect à la Constitution, en couleur, par Meganck.
384 — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
385 — La Gaule champêtre, pl. coloriée.
386 — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
387 — Némésis médicale, 1 vol. illustré.
388 — Souvenirs du village, 1 pl. coloriée.
389 — Japon (histoire du).
390 — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
391 — Album de 15 pl.
392 — Animaux au repos, dessin original, par Van Rooy.
393 Oppelt. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
394 Terwagne. — Montalembert, 2 vol. brochés.
395 Lutherac (Mme). — Chasse aux canards, dessin original, par Fielding.
396 Périchon. — Oiseaux, nature morte, tableau peint par madame Vervloët.
397 Berthot. — Montalembert, 2 vol. brochés.
398 — — Désagréments de la chasse, 1 pl. à 4 teintes.
399 — Martoune (Alfred de). Ruines, clair de lune, tableau peint par Deleuwe.
400 Deville, (France). — Ruines au bord du lac, tableau peint par Léonard.
401 Francia. — Japon, 1 vol. illustré.
402 Jones. — L'hiver, pl. par Wickemberg.
403 A. Siret. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
404 Weigel. — Montalembert, 2 vol. brochés.
405 W. Brown. — Album de 24 pl.
406 Baugniet. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
407 Petitjean. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
408 Guyot. — Le peintre de genre, 1 pl. en couleur.
409 Eugène Riche. — Montalembert, 2 vol. brochés.
410 Decq. — Japon (histoire du), 1 vol. cartonné avec luxe.
411 Staumont. — Album de 1848, 20 pl.
412 Abel Waroqué. — —
413 — — La chasse interrompue, pl. en couleur.
414 De Pauw. — Album de 15 pl.
415 — — Japon 5 vol. de luxe.
416 — — Montalembert 2 vol. brochés.
417 — — Désagréments de la chasse 1 pl. à 4 teintes.
418 Hérès. — Respect à la constitution, pl. coloriée.
419 La comblé. — Album le 15 pl.
420 Thys. — Japon 1 vol. illustré et cartonné.
421 Deltenre. — Id. Id.
422 Haurégard. — 2 charges d'autan: (platres)
423 — — Lettre à Amélie 1 vol. broché blanc et vol.
424 Simon. — Salon de 1848 1 vol. avec 20 pl.
425 Mme Verhaegen. — Examen de philosophie 2 vol. par De Maistre.
426 Beckman. — Salon de 1848, 20 pl. diverses.
427 — — Id. Id.
428 — — Montalembert 2 vol. brochés.
429 Vansuinderen. — Salon de 1848 20 pl.
430 Petit. — Id. d^to^
431 Goossens. — Le peintre de genre. 1 pl. coloriée.
432 Henessy. — Japon (histoire du) 1 vol. illustré.
433 Tessaro. — Langage des fleurs. 1 vol avec le

coloriées.
434 François Loots. — Montalembert 2 vol. brochés
435 E. Puttaert. — Album de 15 pl.
436 P. Rouwere. — Réunise aussi faisant 1 pl. en couleur.
437 Comte de D'houdetot. — *Le pacha et la sultane* (desscin par Van Maldeghem.
438 Cornier. — Le garde champêtre 1 pl. coloriée.
439 Léon Suys. — Lettre à Amélie 1 vol broché blanc et or.
440 Haniçq. — Id. Id.
441 Fiévié. — Id. Id.
442 Charles Dufetel. — Id. Id.
443 Melcamps. — Elisabeth 2 vol. reliés.
444 Monrose. —Japon, 1 vol. cartonné avec élégance.
445 Renard frères. La remise aux faisans 1, pl. coloriée.
446 Luguet. — Salon de 1848, 20 pl.
447 Chevalier Huytens. — Album de 15 pl.
448 Renard, frères. — Japon (histoire du), 1 vol. illustré.
449 Renard, frères. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
450 De Bériot. — Japon, 1 vol. cartonné, avec luxe.
451 Delporte. — Elisabeth, 2 vol. reliés.
452 J. Dugniolle. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
453 Kauwers. — — —
454 Bailly-Bosschaert. — Salon de 1848, 20 pl. diverses.
455 Roffian Dujardin. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
456 Godin. — —
457 — Elisabeth, 2 vol. reliés.
458 Schooff Van Straelen. — Japon (histoire du), 1 vol. illustré.
459 Bienez. — Japon (histoire du), 1 vol. illustré.
460 Bartels. — —
461 Briavoinne, aîné. —Les 3 dames de Crève-cœur, belle pl. sur chine.
462 Hte de Becker. — Souvenirs du village, 1 pl. coloriée.
463 Deleuwe. — —
464 David. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché blanc et or.
465 Dechamps. — Japon, 1 vol. illustré et cartonné.
466 De Decker. — Salon de 1848, 20 pl.
467 J. Dewasme. — Le garde champêtre, 1 pl. en couleur.
468 Joly. — Japon (histoire du), 1 vol. cartonné.
469 Kraff Edmond. — — — —
470 Le comte de la Garde. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
471 Lavry. — Le peintre de genre, 1 pl. coloriée.
472 Le vicomte de Cussy. — Montalembert, 2 vol. brochés.
473 Le vicomte de Cussy. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
474 Le baron de Reiffenberg. — 2 charges d'artiste, (plâtres.)
475 Schubert.—Montalembrt, 2 vol. brochés.
476 Van Hoogstracten. — Langage des fleurs, 1 vol. avec pl. coloriées.
477 Vanderauwe. — Comte de Tilly, 1 pl. rehaussée.
478 — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
479 Vanderauwe. — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
480 Léon Dansaert. — Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
481 De Bellegarde (France.)—Lettres à Amélie, 1 vol. illustré.
482 Libraire à Leipsick. — Gravure à la manière noire.
483 Libraire à Leipsick. — 1 joli vol. cartonné avec élégance.
484 Libraire à Leipsick. — Montalembert, 2 vol. reliés.
485 Libraire à Leipsick. — Les monuments de tous les peuples, 200 pl.
486 Libraire à Leipsick. — Album du Salon de 1848, 20 pl.
487 Libraire à Leipsick. — Album du Salon de 1848, 20 pl.
488 Libraire à Leipsick — Album de 60 pl. diverses.
489 — — Monuments de la Belgique 24 pl.
490 Libraire à Leipsick. — L'hiver, pl. sur chine d'après Wickemberg.
491 Deroche, (Paris). — Désagréments de la chasse, pl. à 4 teintes.
492 Deroche, (Paris). — Le langage des fleurs, 1 vol. illustré.
493 Deroche, (Paris). — Histoire du Japon, cartonnage de luxe.
494 Deroche, (Paris). — 1 pl. à la manière noire.
495 Deroche, (Paris). — Monuments de tous les peuples, 200 pl.
496 Deroche, (Paris). — L'artiste, pl. coloriée.
497 — — Souvenirs du village. —
498 — — Montalembert, 2 vol. reliés e tdorés.
499 Deroche, (Paris). — Pl. en couleur, d'après Grenier.
500 Mis de Molac, (Cologne). — La remise aux faisans, pl. coloriée.
501 Pelletier. — Histoire du Japon.
502 Winants. — Lettres à Amélie, 1 vol. broché, blanc et or.
503 Leclerc. — Album de 25 pl. diverses.
504 Rousseau. — Les aventures de M. Jabot, par Grandville.
505 Van Overstraeten, (La Haye). — Album du salon de 1848, 20 pl.
506 Van Overstraeten, (La Haye). — Album de 15 pl. eaux fortes.
507 Van Overstraeten. — Le Japon, 1 vol. cartonné, avec luxe.
508 Van Overstraeten, (La Haye). — Lettres sur le mariage.
509 Van Overstraeten, (La Haye). — Costumes de différents peuples, 20 pl.
510 Van Overstraeten, (La Haye). — Album du salon de 1848, 20 pl.
511 Van Overstraeten, (La Haye). — Japon, 1 vol. relié.
512 Fourneiron. — Montalembert, 2 vol. reliés.
513 Léon Nicolle.—physiologie du goût, 1 vol. relié.
514 Loysea. — Essais sur la littérature anglaise, 2 vol.
515 Reynolds. — 24 vues de Bruxelles.
516 Mithell. — Album de 20 pl. diverses.
517 Prince Gotschakoff (Stuttgardt.) — 2 pl. d'après Grenier, par Ghémar.
518 Libraire Gotschakoff (Stuttgardt.) — Les aventures de M. Jabot.
519 Libraire Gotschakoff (Stuttgardt.)—Souvenirs du village, pl. coloriée.
520 Libraire Gotschakoff (Stuttgardt.) — Masque de Napoléon, gravure au burin.
521 Libraire Gotschakoff (Stuttgardt.) — Essai sur la littérature anglaise, 2 vol.
522 Libraire Gotschakoff (Stuttgardt.) — pl. en couleur : Respect à la constitution.
523 Soubleyras. — Album du Salon de 1848, 20 pl.
524 De Luxembourg. — Le Japon, 1 vol. illustré.
525 Schustens. — Montalembert, 2 vol. reliés.
526 Lalande. — — brochés.
527 Didron. — Album de 25 pl. cartonné.
528 Steingels — Rapports entre la Science et la religion, 1 vol.
529 De Meester. — Un million de faits, 1 vol. in-8°.

ORDRE DES PLANCHES.

1re feuille. Portrait de Roberts, peintre anglais, d'après Baugniet.
2me » Maison de campagne de M. le comte de Bocarmé, (Stroobant).
3me » Pâturages flamands : (Verboeckhoven).
4me » La marchande de gibier, gravure sur bois, (Van Schendel).
5me » Ruines de l'abbaye de Villiers, effet de nuit. (Fourmois).
6me » Un pâtre du Tyrol, dessin à 4 teintes, (Warnots).
7me » Le simoun, d'après un tableau de Portaels, (Warnots).
8me » La misère des Flandres, eau forte par Vanderkerckhoven.
9me » La sultane, pl. à 4 teintes d'après Van Maldeghem.
10me » Statue de Godefroid de Bouillon, gravure sur bois, d'après Simonis.
11me » Le combat des gueux, marine d'après Francia, (Stroobant).
12me » Les fileuses de Fundi, tableau de M. Navez, (Warnots).
13me » Effet de soleil couchant d'après Kuhnen, (Stroobant).
14me » La Vierge et l'enfant Jésus, par Rosenthal.
15me » Statues d'André Vésale et du prince Charles de Lorraine.
16me » Vue de Dordrecht d'après Vervier, (Stroobant).
17me » Maison des Trois Têtes, dessin de Cooper.
18me » Jeunes filles à la fontaine, d'après M. Navez, (Warnots).
19me » Le balcon, dessin à 3 teintes d'après Willems, (Stroobant).
20me » L'abondance de l'année 1847, d'après Van Eycken, (Warnots).
21me » L'empirique, d'après T'Schaggeny, (Stroobant).
22me » Assomption de la Vierge. — Eau forte par Eug. Van Maldeghem.
23me » Le laboureur au repos, d'après un tableau de t'Shaggeny.
24me » Un *fac-simile* de l'écriture de Rubens, et garde de l'épée qui lui fut donné par Charles 1er, (2 planches.)

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE DIXIÈME VOLUME.




32101 080155128


32101 080155128